

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Avances sobre el margen: hacia el modernismo argentino a
través de lo *maldito***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María de los Ángeles Martín Peón

Director

Teodosio Fernández Rodríguez

Madrid

© María de los Ángeles Martín Peón, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
(Literatura Hispanoamericana)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

TESIS DOCTORAL

**Avances sobre el margen: hacia el modernismo argentino
a través de lo *maldito***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR
María de los Ángeles Martín Peón

DIRECTOR
Teodosio Fernández Rodríguez

TUTORA
María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2019

© M^a Angeles Martín Peón, 2019



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. María de los Ángeles Martín Peón,
estudiante en el Programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Avances sobre el margen: hacia el modernismo argentino a través
de lo *maldito*

y dirigida por: D. Teodosio Fernández Rodríguez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 18 de agosto de 2019

MARTIN
PEON, MARIA
ANGELES
(FIRMA)
Fdo.: (FIRMA)

Firmado digitalmente
por MARTIN PEON,
MARIA ANGELES
(FIRMA)
Fecha: 2019.08.18
01:03:56 +02'00'

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

Mi más reconocido agradecimiento a Teodosio Fernández, director de esta tesis, por su valiosa labor orientativa, por sus consejos, por su mirada atenta y *topográfica* capaz de detectar los relieves más accidentados de la palabra; pero también por su calidad humana, por su cercanía, por su comprensión en tantos momentos y por su facultad de conectarme a la *tierra* (porque es la *levedad*, a veces, la que paradójicamente nos precipita a la caída). Asimismo no me cansaré de reconocerle su implicación a la hora de salvar escollos de diversa índole, que pudieron hacer que estos años de trabajo hubieran quedado definitivamente bajo el agua.

También agradezco la colaboración de mis tutoras, Juana Martínez y Rocío Oviedo (a quien además me une un recorrido de tiempos y espacios: académicos, en ocasiones poéticos, en ocasiones personales), así como la de Esperanza López, coordinadora de este Programa de Doctorado.

A César, mi esposo, por sus horas sin límite, por hacerme llevaderos los esguinces de los días, por su complicidad, por su resolución de laberintos (incluidos los informáticos, en los que, sin su ayuda hubiera perecido fría y *mitológicamente*), por esa generosidad suya de la que pude hacer un templo; alfa y omega (no solo en este proceso), yacimiento para la creatividad, anatomía de la resistencia, ser excepcional.

A mi madre, Angelines, vínculo, pauta de vida, apoyo incondicional, la enseñanza del ser y del estar. No retiene la escritura lo que se le debe a una persona: a ella, por estos años, pero también por su *edificio* desde la base; sensibilidad, fortaleza, la palabra justa, corazón y razón, su visión clara —como pocas— del mundo, el modelo que nunca acaba.

A mi padre, Antonio, cuya presencia persiste —imponente, intensa, cada día, en calidad y en cantidad— aunque no hubiera podido acompañarme hasta el final: sus consejos, su saber privilegiado, el pulso y el impulso, la inteligencia, el magisterio de la lucha, su habilidad para encauzar desbordamientos y diluvios hasta hacerlos *fuentes*, me siguen nutriendo y laten bajo la piel de este trabajo: sin ti, no hubiera sido posible.

Y a mis abuelos, Paulino y Delfina, seres sin fin, eslabones que también me unen a lo más querido y de los que siempre he obtenido continuidad, cohesión y fuerza.

A Jesús Benítez Villalba

In memoriam

ÍNDICE

RESUMEN	13
ABSTRACT	17
INTRODUCCIÓN.....	21
1. CONCEPTOS	26
1.1. <i>Malditismo</i> como forma de <i>marginalidad</i>	26
1.1.1. La Antología de Verlaine y el fenómeno de recepción: conocimiento y reconocimiento del autor.	26
1.1.2. Maldecidos o <i>malditos</i>	42
1.1.2.1. La voluntad de transgresión.	42
1.1.2.2. Naturaleza del sistema pacto-ruptura.	48
1.2. <i>Malditismo</i> como forma de <i>libertad</i>. La posibilidad del mal.....	49
1.2.1. Vulnerabilidad de la naturaleza humana: alianza divina. El mal como respuesta teológica a la libertad. Imaginería en algunas fuentes antiguas. El sentido del <i>pecado original</i>	50
1.2.2. Vulnerabilidad del grupo: pacto social. El mal como respuesta antropológica a la libertad.	60
1.2.3. Conclusiones. El mal como respuesta teleológica.....	62
1.3. <i>Malditismo</i> y <i>creación artística</i>.	66
1.3.1. Sujeto humano y sujeto histórico. La importancia del contexto en los elementos constitutivos del hombre	66
1.3.1.1. La libertad en la Ilustración. El paso del <i>citoyen</i> al <i>bourgeois</i> . Razón, materialismo y el problema de la <i>diferencia</i> . Escándalo y libertinaje	68
1.3.1.2. El romanticismo. Imaginación y rebeldía. Aburguesamiento de la <i>diferencia</i> y convencionalismo del escándalo.....	75
1.3.1.3. La pervivencia de la <i>libertad</i> en lo <i>maldito</i>	76
1.3.1.4. Bohemia versus burguesía.	79
1.3.2. Temas <i>malditos</i>	82
1.3.2.1. Manifestaciones ocasionales y manifestaciones sistemáticas	82

1.3.2.2. Origen y localización histórica del fenómeno en la literatura. Figuras de la <i>diferencia</i> .	83
1.3.2.2.1. La convención social. Figuras del <i>exceso</i> : el libertino, el <i>dandy</i> y el bohemio. Figuras de lo <i>anormal</i> : el héroe moderno.	84
1.3.2.2.2. Los límites humanos. Figuras de lo <i>prohibido</i> : literatura y conocimiento.	86
1.3.2.2.3. La creación <i>maldita</i> . Sujeto y objeto literarios.	87
2. EL HECHO LITERARIO	89
2.1. La modernidad o una ocasión para la movilidad y el cambio: el constante <i>desalojo</i>, el alojamiento del <i>maldito</i>. Modernidad estética y modernidad histórica.	89
2.1.1. <i>Marginalidad</i> y tradición moderna: la tradición al margen, la tradición del margen. Una continuidad en la <i>ruptura</i> .	93
2.1.2. El pecado moderno del Conocimiento. El Mal: descenso y yo disolvente. El Origen: regresión y el yo disuelto. La realidad alterada.	98
2.1.3 El arte <i>moderno</i> : una vía para lo <i>maldito</i> .	128
2.2. El fenómeno en Argentina. La pérdida del hombre: la modernidad del <i>animal laborans</i>, el modernismo del animal quimérico. El territorio urbano.	149
2.2.1. <i>Malditismo</i> como forma de <i>marginalidad</i> .	164
2.2.1.1. El escritor en el margen antes de la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires.	164
2.2.1.1.1. La bohemia y otros ámbitos minoritarios	164
2.2.1.1.2. El espacio marginal de lo poético. La expresión artística de la individualidad	190
2.2.1.1.2.1. La realidad lírica. La civilización de Prometeo.	190
2.2.1.1.2.2. Vivir como un burgués, morir como un artista.	253
2.2.1.2. Una mirada al margen tras la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires. La Belleza proscrita, el divino paria. Persistencia y consolidación del artista como sujeto marginal. La continuidad de <i>Azul</i> ...	331
2.2.2. <i>Malditismo</i> como forma de Conocimiento. El más allá de lo visible. La razón en crisis, la realidad en entredicho: Un impulso para lo fantástico. La Generación del 80 y un caso temprano: Juana Manuela Gorriti.	437
2.2.2.1. El conocimiento híbrido, el escritor anfibio: entre lo natural y lo sobrenatural, ciencia y fantasía, las fuerzas de la materia y las fuerzas del espíritu.	444
2.2.2.2. La creación artística: un poder mágico entre lo racional e irracional, entre lo sensible y lo suprasensible.	489
2.2.2.3. El forcejeo psíquico, la captación estética de la revelación: sueños, locos, visionarios, mística Belleza.	495

CONCLUSIONES	507
BIBLIOGRAFÍA	515
Bibliografía primaria	515
Bibliografía secundaria	520
ANEXO.....	531

RESUMEN

La presente tesis, *Avances sobre el margen: hacia el modernismo argentino a través de lo 'maldito'*, tiene como objeto el comprobar, a partir de ciertos parámetros que previamente considerábamos esenciales para definir el fenómeno de lo *maldito*, cómo y en qué grado tal fenómeno llegará a verificarse dentro del hecho literario en sí. Concretamente, en el correspondiente a una serie de autores argentinos que, alrededor de las dos, o incluso tres, últimas décadas del 1800, presentaban ya propuestas ideológicas y estéticas precursoras, en más de un sentido, de las del modernismo propiamente dicho.

Este enfoque nos lleva, pues, a la búsqueda de determinados aspectos de sus obras, que nos puedan sugerir que avanzar hacia ese modernismo también implique, quizás, el no poder hacerlo a no ser por un camino hasta cierto punto *marginal*, hasta cierto punto prohibido y, aunque bello, por todo esto *maldito*.

Dedicamos, por lo tanto, una parte inicial de la tesis —conceptual y anterior al estudio de algunos de los productos literarios inscritos en el marco espaciotemporal acotado— a precisar el significado y alcance de esa noción alusiva al *malдитismo*, sin perder de vista su vinculación con la escritura.

De este desarrollo preliminar, inferiremos que el fenómeno que nos ocupa parece responder a un esquema básico, según el cual, algo o alguien recibirá un castigo (esto es, resultará *maldito*) en la medida en que su actividad, su conducta o su existencia vayan a entenderse como un acto de transgresión. Dicha transgresión será susceptible de efectuarse a partir de tres grandes frentes de oposición, que darán lugar a otras tantas vías válidas para que esta condición *desafortunada* ocurra y se manifieste.

Es la primera de esas vías, la que nos conduce a la contemplación de lo *maldito* como una forma de *marginalidad*, en cuyo caso el sujeto literario, debido a su labor creativa, va a ser rechazado y por lo tanto desplazado de la posición central de su sistema hacia el territorio de los márgenes. Desde esta perspectiva, la expresión artística no puede sino quedar asociada a los espacios propios de las minorías y definidos por la

lateralidad, como lo son, entre otros, los correspondientes a algunos círculos o agrupaciones culturales, digamos informales o extraoficiales, o a ámbitos alternativos, socialmente desprestigiados, de los que la bohemia acabó figurando como uno de los más emblemáticos y *operativos* a la hora de acoger a estos proscritos.

Una segunda vía para la expresión de lo *maldito* será aquella que nos lo revele como una forma de *libertad*. El presente punto, según lo hemos planteado, es indicativo del traspaso de determinados límites de la naturaleza del hombre que en principio deberían mantenerse infranqueables. Esta posibilidad nos sitúa ante ciertos tipos de conocimiento *indebido*, cuya puesta en práctica a través de la escritura representa una infracción, una vulneración del saber (aunque, según se verá, tal vulneración pueda ser cometida a diferentes niveles: más o menos humanos, más o menos *divinos*).

Y, por último, la tercera de esas vías a las que nos referíamos, dará curso y forma a dicho fenómeno a través del propio acto interno de la creación artística. En este sentido, nos enfrentamos a una clase de literatura que, por sus características, no solo se nos presenta como una transgresión, sino también como un probable *riesgo* para el sujeto que la asume, pues su realización suele exigirle a este, en mayor o en menor medida, un coste personal. Es el caso en el que la escritura, la inspiración, la concepción de las formas *poéticas*, van a conectar con la *anormalidad*, con la locura, con algunos estados de percepción alterada, con el exceso, con lo que, lejos de la ortodoxia, de lo *inocuo*, se podría considerar malsano, extraviado o degenerado.

Tras este acercamiento de carácter predominantemente teórico orientado a delimitar algunos de los conceptos relativos al acontecer del *malditismo*, dedicamos un segundo apartado que compete al hecho literario.

Este será el más extenso, puesto que nos invita ya a afrontar el tema central de la tesis encaminado a esa búsqueda del porqué, y de qué tipo de escritura va a significar, o no, en esta época señalada, una *infracción* dentro el sistema concreto por el que se regula la comunidad del momento: aquel que les toca en suerte a este grupo de autores argentinos, casi todos ellos pertenecientes a la denominada Generación del 80, en los que ya se advierten acaso murmullos de lo *maldito* y del modernismo —indisoluble, simultáneamente—, según se apreciará a través de algunas de sus composiciones, expositoras de tales marcas de transgresión.

Consecuentemente, a la hora de abordar este análisis, no se pueden obviar determinadas peculiaridades del contexto histórico, que sí parecieron influir en la gestación del producto literario: en sus características y por supuesto en el grado o modo de inserción del mismo en la sociedad argentina correspondiente a ese período.

La expansión del capitalismo, el crecimiento industrial, el progresivo afianzamiento de una sociedad burguesa que se fue imponiendo y desplazando a la tradicional establecida en el antiguo régimen, así como el empuje de la razón, de la ciencia y de los dominios surgidos de una exploración positivista, se constituyeron causas de significativos cambios ideológicos.

Los efectos derivados de dicha transformación bien podrían sintetizarse en un pronunciado apego a lo contingente y a lo pragmático —elementos estos tan ligados al fomento de un materialismo que parecía prevalecer sobre otros valores— y, de igual manera, a la promoción de una racionalidad dominante, ya consolidada, que se iba a convertir en instrumento y pauta de conducta, en herramienta de interpretación, de aprehensión, de pensamiento.

Dichos factores se acabaron revelando sintomáticos no solo en lo concerniente a las diversas expresiones de las que se valía la cultura, sino que también lo hicieron con respecto a las formas de vida y, por consiguiente, a las de la propia realidad, la cual, diseñada a partir de los mencionados principios, había obtenido de aquella civilización occidental forjada bajo las circunstancias particulares de este momento, su aceptación mayoritaria y, hasta cierto punto, el grado de *oficialidad*.

El resultado de este proceso *moderno*, sus peculiaridades y el tipo de organismo social que a través de él se fue robusteciendo, poco espacio dejaban, en suma, para la emergencia de cualquier actividad o asunto pertenecientes a los registros de lo irracional, de la espiritualidad, de la Belleza, o de un arte que, como el modernista, siguiendo el dictado de aquellos postulados a los que él mismo se debía, se declarase como esa clase de hecho que la sociedad encontraría incómodo, infructífero, molesto o incluso amenazador de cara al buen funcionamiento de la comunidad. Si esta se limitaba a valorar lo que se suponía provechoso, funcional y utilitario o, en general, todo aquello que solo la razón y la lógica pudieran descubrir, aprobar o demostrar, las creaciones del espíritu, la labor del Ideal, el vagar —y con él, el bagaje— de lo imaginario, iban a ser consideradas dedicaciones improductivas, inútiles y consecuentemente hasta perniciosas.

En definitiva, tal *modernización*, todos estos cambios que se interpretaban como un signo de avance, de evolución, lo estaban siendo de un progreso que únicamente podía garantizar una prosperidad de orden material.

Ante este panorama que nos ofrecía la visión de un mundo secularizado, intrascendente, *terrenal*, idóneo para satisfacer las exigencias y los intereses prioritarios del burgués, casi exclusivamente orientados hacia lo que resultaba práctico y rentable, la literatura, entendida como una realización espiritual y artística, no parecía encontrar cabida en él y acabaría constituyendo un problema, un estorbo, un desafío o *quebrantamiento* incluso, dentro de ese patrón de realidad que se había impuesto.

De este modo, nuestros autores, lo quieran o no, tendrán las marcas de lo *maldito* por ser escritores y porque lo son de lo inmaterial, de las entidades incorpóreas, de un valor que no cotiza en Bolsa, de la Belleza improductiva, del Ideal: de su puño y letra; lo son, porque el mismo acto de escritura —así concebido, tan modernista ya en muchos aspectos— parece serlo indefectiblemente en esta época. *Malditos*, porque quedan al margen, aunque, como terminaremos concluyendo, sea el suyo un *malditismo* acaso imperfecto.

ABSTRACT

The purpose of this thesis, *Advances in the Margin: Towards Argentinian Modernism through the 'Accursed'*, is to see, based on certain parameters that we previously deemed critical to define the phenomenon of the *accursed* (*le maudit*), how and to what degree such phenomenon came to take place within the literary fact itself. Specifically, within that of a number of Argentinian authors who, around the last two or even three decades of the 1800s, already put forward certain ideological and aesthetic proposals that were precursors, in more than one sense, of modernism itself.

This approach leads us, then, to a search for certain aspects of their works that may suggest that advancing towards that modernism may also imply, perhaps, the impossibility of doing it except along a path that is, up to a point, *marginal*; up to a point, forbidden; and, although beautiful, *accursed* because of all this.

Therefore, an initial part of this thesis –one that is conceptual and previous to the study of some of the literary products that emerged within the spatio-temporal framework that we have defined– concerns itself with the specification of the meaning and scope of that notion which alludes to *mauditisme*, without losing sight of its links with writing.

We will infer from this preliminary exposition that the phenomenon at hand seems to follow a basic scheme according to which something or somebody will receive a punishment (that is, they will be *accursed*) insofar as their activity, behaviour or existence are to be understood as acts of transgression. Such transgression will be susceptible of occurring from three major fronts of opposition, which will give rise to another three avenues available for this *unfortunate* condition to happen and manifest itself.

It is the first of those avenues that leads us to the contemplation of the *accursed* as a form of *marginality*, in which case the literary subject, because of their creative work, will be rejected and, therefore, displaced from the central position of their system towards the territory of the margins. From this perspective, artistic

expression cannot but be associated with spaces typical of minorities and defined by *laterality*, as is the case of, among others, those spaces related to certain cultural circles or groups –let us call them informal or unofficial– or alternative, socially discredited environments. Of these, bohemianism was eventually considered as one of the most emblematic and *operational* environments when it came to receiving these proscribed individuals.

A second avenue for the expression of the *accursed* will be that which reveals it to us as a form of *freedom*. As we have put it forward, this point is indicative of the fact that certain limits of man's nature which, in principle, should remain impassable have been crossed. This possibility leaves us facing certain types of *undue* knowledge, whose implementation through writing constitutes an infraction, a violation of knowledge (even if, as we will see, such violation may be committed at different levels: more or less human, more or less *divine*).

And, lastly, the third of those avenues to which we referred above will give way and shape to such phenomenon through the internal act of artistic creation itself. In this sense, we are dealing with a sort of literature that, as a result of its characteristics, appears to us not only as a transgression but also as a likely *risk* to the subject assuming it, as the performance of such literature usually entails, to a greater or lesser extent, a personal cost for the subject. This is a case in which writing, inspiration and the conception of *poetic* forms will connect with *abnormality*, with madness, with some states of altered perception, with excess, with what –far away from orthodoxy, from what is *harmless*– might be considered unhealthy, disorganised or degenerate.

After this predominantly theoretical introduction, intended to delimit some of the concepts relating to the occurrence of *mauditisme*, we present a second section concerned with the literary fact.

This will be the lengthiest section, as it invites us already to face the central theme of this thesis, oriented towards that search for the reason why writing –and what type of writing– meant or not, in those times that we have demarcated, an *infraction* within the specific system that regulated the community of that time: the system under which this group of Argentinian authors, almost all of whom belonged to the so-called Generation of '80, happened to exist. And one may perhaps perceive in them a certain rustle of the *accursed* and modernism –indissolubly, simultaneously– which can be noticed in some of their compositions, which exhibit such marks of transgression.

Consequently, when tackling this analysis, there are certain peculiarities of the historical context that cannot be obviated, as they, indeed, seemed to have an impact on the gestation of the literary product: on its characteristics and, of course, on the level or way of insertion of such product in the Argentinian society of that period.

The expansion of capitalism, industrial growth, the progressive consolidation of a bourgeois society that came to triumph over and displace the traditional society established during the old regime, as well as the momentum gained by reason, science and the domains that emerged from a positivist exploration, became the causes of significant ideological changes.

The effects that resulted from such transformation might well be synthesised into a marked attachment to contingency and pragmatism –which were elements so strongly linked to the advancement of materialism which seemed to prevail over other values– and also to the promotion of an already consolidated, dominant rationality that would become an instrument and pattern of conduct, a tool of interpretation, of apprehension, of thought.

Such factors eventually proved to be symptomatic not only with regard to the different expressions used by culture but also in relation to ways of life and, consequently, to the ways of reality itself. Indeed, designed on the basis of the aforementioned principles, such reality had found majority acceptance and, up to a point, *official* status within that Western civilisation forged under the particular circumstances of this time.

In sum, the result of this *modern* process, its peculiarities and the type of social body that grew stronger through it left little space for the emergence of any activity or issue that belonged to the domains of irrationality, of spirituality, of Beauty or of an art –as is the case of modernism– that, following the dictate of the postulates to which that art itself had a duty, declared itself to be that kind of fact that society would find inconvenient, unfruitful, bothersome or even threatening to the good operation of the community. If all that community valued was what was assumed to be beneficial, functional and utilitarian or, in general, all that which only reason and logic could discover, approve or show, then the creations of the spirit, the task of the Ideal, the wanderings –and, with them, the wealth– of the imaginary were to be considered unproductive, useless and, consequently, even pernicious occupations.

In short, such *modernisation*, all these changes that were interpreted as a sign of advance, of development, were actually signs of progress that could only guarantee prosperity of a material nature.

This landscape offered us the vision of a secularised, unimportant, *earthly* world, one that was ideal for satisfying the demands and the priority interests of the bourgeois, almost exclusively oriented towards what was practical and profitable. In view of this, literature, understood as spiritual and artistic production, did not seem to find its place in such a landscape and would eventually constitute a problem, a nuisance, a challenge or even a *breach* within that pattern of reality that had come to prevail.

As a result, whether they want to or not, our authors will bear the marks of the *accursed* because they are writers and because they are writers of the immaterial, of incorporeal entities, of a value not listed on the stock exchange, of unproductive Beauty, of the Ideal: of their own hand. They are so because the very act of writing –conceived in this manner, so modernist in many aspects already– seemed to be inevitable accursed in this time. They are *accursed* because they are pushed to the margins, even though, as we will conclude, their *mauditisme* is perhaps imperfect.

INTRODUCCIÓN

No parece fácil, ni quizás posible, pensar en lo *maldito* sin dejar de hacerlo en términos que, por diversos que sean, constantemente nos remiten a la idea de castigo. Esta marca, la de la condena, la del castigo, implicará a su vez la existencia previa de una transgresión y posteriormente la de su consecuencia punitiva. La obviedad de este primer planteamiento, que si algo deja al descubierto es la constatación de una relación de antagonismo entre dos entidades, nos llevaría sin embargo a preguntarnos, casi automáticamente, sobre la causa y el modo en que este hecho sucede. Es entonces, en ese intento de desentrañar la naturaleza de tal enfrentamiento y, consecuentemente la de los enfrentados, que nos vemos involucrados en un proceso que a cada paso irá creciendo en complejidad; ¿por qué?, ¿cómo? y ¿contra qué o contra quién se trasgrede?, y asimismo ¿por qué?, ¿cómo? y ¿a qué o a quién se aplica esa condena?

De entre las muchas posibilidades que se abrirían ante estos interrogantes tan genéricos, será el tema de la tesis el que nos conduzca concretamente hasta aquellas en las que tal fenómeno discurrirá sin desvincularse del que concierne al hecho literario: en concreto, al que iba a tener lugar en Argentina durante los años previos a la manifestación del modernismo propiamente dicho. Un momento, en el que parece detectarse ya una especie de temprano balbuceo de aquella serie de formas, de sustancias y de propuestas ideológicas y artísticas, que más tarde se estimarían constitutivas del quehacer modernista. En este proceso, la llegada y estancia del nicaragüense Rubén Darío en Argentina entre 1893 y 1898, se nos insinúa decisiva para impulsar la emergencia de esos pronto brotes y consolidarlos, pues no ha de resultar extraño que la presencia de dicha figura en este país llegue a provocar un cierto efecto de liderazgo, considerando su peso, su envergadura literaria, su representatividad, su *graduación*, en definitiva, con respecto a este movimiento.

Dado que, según el rastreo que determinamos acotar, ese acto de escritura irá indefectiblemente unido a lo *maldito*, se presupone la conveniencia de precisar en primer lugar de qué se estaría hablando cuando hacemos alusión a esa cualidad que nos introduce al *malditismo*. Para ello, un bloque inicial del presente trabajo, exiguo en la

medida de lo posible pues no es el tema central de la tesis que nos ocupa, estará orientado a cercar y delimitar este término desde una perspectiva general, anterior a esa parte específica que correspondería al hecho literario en sí. Un análisis, por tanto, de carácter más bien panorámico que, por tratarse de una materia digamos conceptual, encaminada a la fijación de ciertas nociones que remiten *universalmente* al hombre, sobrepasaría el ámbito de Hispanoamérica que hemos señalado.

Consecuentemente, partiendo de la base de que la literatura, a pesar de sus singularidades, no deja de constituirse como una actividad más del ser humano, surgen no pocos planteamientos en torno a ciertas cuestiones relacionadas con la naturaleza del mismo, con su condición, con sus capacidades, con sus extralimitaciones, de cara a la comprensión no solo de algunos de los motivos por los cuales este transgrede, sino a las diversas maneras en que tal quebrantamiento se produce. Así, si a grandes rasgos podríamos distinguir tres dimensiones, tres frentes, desde los que un sujeto actúa, parecería factible establecer otros tantos órdenes que correlativamente van a ser *dañados* por él: tres, en definitiva, por los que será castigado y por los que hasta cierto punto resultará *maldito*.

De ahí que, al hablar del fenómeno de *malditismo*, nos hallaríamos también, según se expondrá, ante tres formas probables de hacerlo: de aquella que se manifiesta como una forma de *marginalidad*, lo cual remite a la inclusión o no de esa entidad problemática en el núcleo central del sistema social al que pertenece; de un *malditismo* como forma de libertad humana, indicativa del uso o abuso de vías poco ortodoxas, llamémoslas prohibidas, de conocimiento; y, finalmente, del que se concebirá como una forma sujeta casi por entero a la creación artística, que nos sugiere en cierto tipo de *facturas* literarias una exigencia, un alto precio personal, que tendería a convertir a quien las pusiese en práctica en un *maldito*.

Pero además de esas modalidades, habría asimismo diferentes grados a la hora de ser *maldito*, que dependerían de la intensidad, del nivel y hasta de la voluntad de participación en dicha cualidad: para simplificarlo de alguna manera, atendiendo a este tipo de parámetros, unos perfiles se nos descubrirían más *malditos* que otros.

Este empeño de definición marca los objetivos hacia los que se orientarán los contenidos de este cuerpo teórico inicial; cuerpo que será el que después dará paso a ese segundo bloque enfocado sobre el hecho literario. En él verificamos *empíricamente* hasta qué punto iban a poder cumplirse todos estos presupuestos anteriormente

expuestos, a través de una serie de autores circunscritos a la geografía y al período elegido y a la luz de algunas de sus obras. Esta parte, más prolija y extensa, será la que aborde tal conjunción entre *lo maldito* y la escritura, pero de un modo ya particular y concreto a partir fundamentalmente de los textos de sus creadores.

Sin perder de vista que este fenómeno de transgresión que estamos abordando en ningún momento dejará de hacer referencia a la relación entre dos entidades, a un conflicto, a una ruptura, a una crisis, no podremos evitar cuestionarnos en qué medida la llamada modernidad, sus peculiares condiciones, contribuyeron al fortalecimiento de este sistema antagonista. Es el de la modernidad un término hasta cierto punto polémico, que ha generado en torno a sí un buen número de estudios no siempre concordantes, ni quizás tampoco absolutamente concluyentes, pero que al igual que en otras muchas ocasiones propiciadas por la perspectiva —*multifocal*— desde la que encaramos esta tesis, se convierte en un tema transversal más o menos constitutivo, más o menos determinante, del cual, sin entrar en un estudio detenido del mismo, no habremos de soslayar alguno de sus aspectos. Como se expondrá, a partir de una serie de ellos, se entenderá mejor esa condición desafortunada, *castigada*, del artista —mayor, cuanto más se acerque y ajuste al del modelo modernista— de la que el burgués, su *moderna* civilización, presumen ser los principales responsables.

A la hora de proceder al análisis del caso concreto de la literatura argentina, y siempre bajo la *arquitectura* y pautas de estos parámetros que se han ido configurando, parece descubrirse un posible adelanto, un cierto despuntar de estas manifestaciones —modernistas y *malditas* a un tiempo— con respecto a otros países. El comprobar en qué grado llegarían a ser tal, esto es, hasta qué punto cumplirían o no con las condiciones del modernismo y de lo *maldito* observados unitariamente como algo indisoluble, nos involucra en una búsqueda y captura de esa serie de marcas teóricas a lo largo y ancho de la praxis literaria.

Este rastreo para el reconocimiento e identificación de rasgos se hará, en los casos en que resulte viable, siguiendo aquel criterio según el cual determinábamos tres grandes frentes de acción desde los que se suponía podía operar la transgresión y dar lugar así a otras tantas formas identificables de *malditismo*.

Vinculadas ya dichas formas a las circunstancias —espaciales y temporales— hispanoamericanas acotadas, la primera de ellas, por ejemplo, que convinimos precisar como un fenómeno de marginalidad, nos remitirá a las nociones, de entre las muchas

factibles, de civilización de Prometeo, arte minoritario, arte inútil, *lateralidad* o bohemia, resultantes, todas, de los diferentes aunque complementarios términos de oposición que resultarán operativos en el seno de este sistema: centro / margen, aceptación / rechazo, éxito / fracaso, mayoría / minoría, práctico / ideal, productivo / improductivo, materia / espíritu, utilidad / belleza, burgués / artista...

Una segunda forma de *malditismo*, alusiva a la transgresión del conocimiento, nos sitúa sin embargo ante otro tipo de parejas enfrentadas: realidad / irrealidad, objetivo / subjetivo, razón / imaginación, lógica / intuición, racional / irracional, orden / desorden, causalidad / casualidad, continuidad / discontinuidad, linealidad / simultaneidad, exotérico / esotérico, finito / infinito, ciencia / paraciencia, a partir de las cuales se multiplican los diseños de la realidad más allá de lo evidente por mediación de la escritura, lo que acabaría siendo todo un pórtico de entrada a los espacios oníricos, a la dimensión de lo *fantástico* o posibilidades afines, a la edificación incierta sobre lo inexplicable y el misterio, como muestras de las muchas alternativas —incómodas, inaceptables o inalcanzables— a ese mundo mercantil, racional y tecnológico de nuevo adscrito a los dominios del burgués.

Y, por último, la mención de aquella tercera que podría ser entendida como una forma de creación ceñida al ámbito del acto literario pero articulado con el de lo personal, ya que el internamiento en alguno de los procesos creativos, por las características de estos, parecería exigir con frecuencia un *precio vital*. En este apartado nos encontraríamos con conceptos como los de genialidad y locura, *raros*, depravación, degeneración, decadentes, *literaturas malsanas*, *mal de siglo*, *ennui*, hastío, melancolía, oscuridad y tristeza crónicas de los poetas *saturnianos*, realidad *intervenida*, expresionismo e impresionismo: respuestas, entre otras, a esa tensión definida por los duplos normalidad / rareza, norma / excepción, contención / exceso, sano / enfermo, que también definirían esa *dolencia* improductiva, vergonzosa, peligrosa, la cual, observada desde una perspectiva como la del burgués, se procurará curar o expulsar de su sistema.

Convendría además añadir que en esta vía que la literatura argentina parece abrir hacia el modernismo antes de la plena manifestación del mismo, se hará un especial hincapié —aunque no serán los únicos— en un buen número de integrantes de la denominada Generación del 80, ya que aun perteneciendo muchos de ellos a la *oligarquía* de su sociedad, ocupando puestos de poder, o desempeñando profesiones relacionadas con el campo de la ciencia, características que en un principio se

insinuarían incompatibles con las del perfil de ese artista *maldito* que buscamos, demostrarán adoptar una cierta postura ambivalente, *anfibia*, cuya vertiente de alguna manera *transgresora*, y en diversos aspectos anunciadora del modernismo, veremos reflejada, materializada, en el contenido y forma de gran parte de sus creaciones; una especie de dualidad, de escisión, pero asimismo convivencia, entre el sujeto *civil* y el sujeto *literario*.

Como ya hemos mencionado, dado que el protagonismo y la *corpulencia* modernista de Rubén Darío parecerían contribuir durante sus años de estancia en Argentina al impulso y al cuajado de ese presunto pre-modernismo —embrionario, inaugural— que asomaba, en algún momento de esta tesis rebasaremos —con esa inclusión dariana o con la de alguna de sus proyecciones— el marco en la que la hemos inscrito, tanto para contrastar con las suyas esta serie de propuestas anteriores, como para no romper del todo la continuidad y perder la ocasión de asistir, hasta cierto punto, a la fijación de ese proceso que se iba gestando.

Por último, cabe añadir que hemos ajustado la acentuación, ortografía y puntuación de los textos citados a las normas actuales de la RAE.

1. CONCEPTOS

1.1. ‘Malditismo’ como forma de ‘marginalidad’

1.1.1. *La Antología de Verlaine y el fenómeno de recepción: conocimiento y reconocimiento del autor.*

En 1884, Paul Verlaine parece *osificar* un término tan viscoso (por cuanto este tiene de amplio, resbaladizo y posiblemente medular) como aquel que se refiere a lo *maudit*, al considerarlo calificativo explícito que aglutina y diferencia en calidad de *grupo* a esa nómina de seis poetas (él mismo no deja de incluirse bajo el apelativo de *Pobre Lelian*) sobre los que aporta comentarios con tendencia a resolverse de forma urgente —tratamiento tangencial, casi un apunte— acerca del porqué de su inclusión en la antología cuyo título es precisamente *Los poetas malditos*, según su pertenencia al *malditismo* que se anuncia: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Philippe-Auguste Villiers de L'Isle Adam y el propio recopilador, poco dado a redefinirse en los contornos difíciles de un análisis a partir de su obra. Son gruesos o transparentes trazos con los que el poeta francés excita nuestra curiosidad, y que aprovecharemos para acercarnos y reconstruir el concepto (en la medida en que este llegue a serlo) de *malditismo*, objeto inicial del presente estudio.

Hay dos hechos en los que Verlaine insiste a la hora de hacer valoraciones acerca de lo que se constituye —o no— como *maldito*. Si uno atañe al conocimiento del autor, esto es, a la posibilidad (por voluntad o medios) de publicar y difundir su corpus literario, otro segundo va a estar relacionado con un aspecto posterior de aceptación, con el mayor o menor grado de reconocimiento público que se le otorga a su actividad artística.

En el capítulo dedicado a la figura de Rimbaud hallamos un ejemplo de este primer caso referido, en el que solo la intervención del antólogo parece salvar del anonimato a un sujeto creador que se muestra reticente a divulgar su obra:

[...] El Sr. Rimbaud, demasiado desdeñoso, más desdeñoso incluso que Corbière que, por lo menos, le estampó al siglo sus libros en las narices, nada ha querido hacer publicar en cuanto a verso.

Una sola obra que, por otra parte, aunque no fue negada ni desaprobada por él, se incluyó a espaldas suyas, apareció en el primer año del *Renacimiento*, hacia 1873. [...] Nos sentimos orgullosos de ofrecer por primera vez a nuestros contemporáneos inteligentes buena parte de este rico pastel [...]. Si hubiésemos consultado al Sr. Rimbaud [...] es probable que nos hubiera desaconsejado emprender la parte de este trabajo que a él atañe.

¡Así se condena a sí mismo este poeta maldito! Pero la amistad, la devoción literaria que siempre le guardaremos nos han dictado estas líneas, nos han hecho indiscretos [...]. No se habrá perdido todo el tesoro olvidado por ese poseedor despreocupado en grado sumo, y si lo que acometemos es un crimen, entonces *felix culpa* (Verlaine, 1991: 54-55).

Tan notorio como este cierto desapego del poeta respecto a la publicación de sus propias composiciones es el hecho de que, al no facilitar o, de alguna manera, impedir la salida a la luz de las mismas, el artista está eligiendo una especie de condena voluntaria.

Si nos acercamos a la génesis de uno de los libros que integran la bibliografía de Rimbaud, el conocido con el título de *Iluminaciones*, nos convertiremos una vez más en testigos de esa relativa ruptura del autor con los receptores potenciales de sus textos. No hay constancia de que él hubiera querido hacer de toda aquella serie de fragmentos literarios el conjunto unitario que hoy conocemos, ni de que hubiese pretendido darles una oportunidad editorial. Tampoco parece probable que el título bajo el que tales composiciones se nos han ido transmitiendo a través del tiempo fuese fruto de su elección.

De lo que sí podemos dar fe es del accidentado trasiego que dichos manuscritos sufrieron en poder de su círculo de amistades. El empeño por parte de sus allegados de que estos se propagasen, no solo hizo que fuesen circulando de mano en mano (con evidente riesgo de pérdida), sino que al haber dejado a Rimbaud al margen de tal proceso de difusión, en el cual no parecía estar interesado, se le negó también la posibilidad de revisar sus textos antes de que estos llegaran a hacerse públicos.

Todas estas irregularidades nos ofrecen serias dudas acerca de si los criterios editoriales seguidos fueron los más adecuados. Félix Fénéon intentó ordenar para la publicación de 1886 un rollo de papeles sueltos, sin paginar, con treinta y ocho poemas de escritura variable y sin ninguna precisión de fechas, a los que Verlaine añadiría otros cinco en 1895: “Fairy”, “Guerra”, “Genio”, “Juventud I” y “Saldo”.

En este mismo estado de confusión nos encontramos al hacer indagaciones sobre la *autenticidad* del título. Verlaine es el primero que en una carta del año 1878 dirigida a su ex cuñado, Charles de Sivry, se refiere a las *Iluminaciones* como a un libro ya consolidado y diseñado por Rimbaud. Pero estos datos son poco fiables.

Si nos remitimos a una misiva anterior enviada a Ernest Delahaye, amigo común, el propio Verlaine hablará de algunas de estas composiciones sin hacer alusión al título con el que después aparecen unificadas, además de dar la impresión de que parte de las mismas le resultaban desconocidas. Esto último no es de extrañar, si tenemos en cuenta que por aquellas fechas la mayoría de dichos manuscritos se encontraban en poder del también poeta Germain Nouveau, cuya intención era la de publicarlos en Bruselas, lo que nunca llegaría a tener lugar.

Sea como fuere, lo que realmente nos interesa de este proceso resumido es una presencia casi transparente, desvaída, nula, de Rimbaud en la labor de difusión de su creaciones, que no va a pasar desapercibida: «Rimbaud no intervino para nada en la publicación del libro, ni la supervisó, ni se ocupó de corregir los textos [...] muchos de los poemas no estaban listos para la publicación y habrían requerido de una buena mano de repaso» (Buenaventura, 1985: 13).

Esta pasividad es definitiva cuando decide soslayar la dedicación literaria. En *Una temporada en el infierno* (1873), “Adiós” haría las veces de todo un acto confesional de despedida, de la renuncia a ese esfuerzo por transformar el mundo a través de exigentes *alquimias de la palabra*, con cuyo abandono perdería escamas de su erizado ángel para ser «devuelto al suelo, con un deber por encontrar y con la rugosa realidad por abrazar» (Rimbaud, 1989: 127). Desde entonces el escándalo se sustituye por un afán de integración burguesa, en el que confluyen ocupaciones cuyo centro es el comercio, y cuya búsqueda vital responde solo a la aventura y a la conservación de riquezas materiales: el enrolamiento en la Legión Extranjera de Holanda, sus viajes como marinero a bordo del navío escocés *Wandering Chief*, numerosas travesías por mar, un cargo de capataz que desempeña en la cantera de Lacarna, negocios con el marfil, tráfico de armas...

Hay que decir, no obstante, que esa renuncia, lejos de corresponderse con un estado de indiferencia ante el desarrollo literario, apunta precisamente a un problema de exigencia, de resistencia que se relaciona con el *precio* que la genialidad ha de pagar:

Ninguno de los sofismas de la locura —la locura de atar— dejó en el olvido: podría decirlos todos de nuevo, uno por uno, porque me queda el método.

Mi salud se vio amenazada. El terror se acercaba. Caía en sueños de muchos días, y levantado, continuaba con los sueños más tristes. Estaba maduro para el fin y, por un camino de peligros, mi debilidad me conducía a los confines del mundo y de Cimeria, patria de la sombra y de los torbellinos.

Me vi obligado a viajar, a distraer los encantos congregados sobre mi cerebro (Rimbaud, 1989: 99).

En su obra *El genio y la locura*, Philippe Brenot reconoce dos alternativas válidas y hasta obligadas para afrontar este tipo de riesgos que amenazan la *salud*, para deshacer torsiones sobre el cordón mental de cuya fragilidad depende el equilibrio de cierta clase de escritores: interrupción del acto de creación, o una entrega absoluta «a cuerpo descubierto» (Brenot, 1998: 235). Rimbaud elige la primera, deteniéndose, *negándose*, y empleándose a fondo en ejercicios de acción, como los correspondientes a su época de traficante en Abisinia. Este momento de alejamiento de las letras parece ser respuesta a una etapa de extrema lucidez, a cuya voracidad deberá poner fin, y cuyo inicio precisamente se sitúa tras el famoso episodio de violencia con Verlaine que tuvo lugar en Bruselas, en julio de 1873, con motivo de la atormentada relación que mantuvieron.

Esta medida terapéutica contra el peligro del arte nos trae a la memoria ejemplos como el de un Jean Cocteau que, en *Opio*, simplificaba la división de la naturaleza de las obras según las que hacen vivir y aquellas que matan; o como el de las palabras con las que, en un momento próximo a su muerte, Vincent Van Gogh culpaba a la pintura de dos ausencias que se anudan en lo destructivo: pérdida de la razón y de la propia vida; o también como el de ciertos movimientos de bloqueo voluntario elegidos por un François Mauriac, ya incapaz de controlar la oscuridad de la que, a partir de un punto, beberían sus criaturas literarias. Son todos ellos consecuencia de haber asistido al agrietamiento de una *normalidad* carente de problemas, tras la que estos temperamentos hallarán otra realidad en veda:

[...] vivir en ese territorio fronterizo de los creadores tocados por un talento demasiado grande, demasiado exigente. Los artistas ven en la negrura que se extiende más allá de los confines, y la visión de lo oculto y lo innombrable siempre aterra [...]. De Víctor Hugo a Proust, de Sócrates a Petrarca, pasando por Sartre, Baudelaire, Virginia Wolf o Goethe, hordas de creadores han rozado la raya del abismo, y algunos cayeron en el precipicio definitivamente, como Nietzsche, que terminó en un manicomio [...]. Extramuros, fuera de las normas y de la realidad convencional, se extiende una vastedad aniquiladora. El creador solo puede enfrentarse a esa enormidad con la excusa o el apoyo de la belleza [...] pero es una tarea condenada al fracaso,

porque la oscuridad siempre es mucho mayor que la belleza que puede generar un ser humano (Montero, 2000: 52-53).

Volvamos, después de este breve contacto con la toxicidad del arte, a fijar nuestra mirada en aquella indolencia de la que, según Paul Verlaine, Rimbaud era víctima a la hora de propagar sus composiciones, y motivo —entre otros— que consideró pertinente respecto a esta determinación de lo *maldito*. Recordemos que la forma elegida por el recopilador para salvarlo de una permanencia quizás nefasta en el anonimato, fue a través de su decisión personal de incluir en el cuerpo de la antología mencionada aquellos poemas de Rimbaud a los que en dicho momento tenía acceso. De todos modos, fuese quien fuese en este caso el iniciador del proyecto de publicación de dichos escritos, así como el verdadero autor del título, son cuestiones turbias que poco afectan a la claridad de un hecho: el de esa actitud habitualmente *desdeñosa* del poeta ante la divulgación de su propia obra, que dificultará su conocimiento entre el público y, por consiguiente, cualquier oportunidad de reconocimiento, de posterior aceptación, por parte del mismo.

No obstante, no se descartan ocasiones en las que Rimbaud mostraba preocupación por obtener el favor social a través de su actividad artística. Así sucede tras el denominado por los franceses *drama de Bruselas*, al que ya nos hemos referido. Una vez desencadenado este episodio de intento de homicidio, consecuencia de la atormentada relación homosexual entre Rimbaud y Verlaine, y cuya versión completa pretendieron ocultar alegando que solo había sido un malentendido empeorado por el exceso de embriaguez en el que se hallaban, Rimbaud se convence de que la publicación de un libro le devolvería ciertas posibilidades de restauración para ese prestigio ahora tan deteriorado¹. Es un taller de obreros belga el que acepta el encargo de impresión, siempre y cuando el interesado estuviese dispuesto a financiarlo. Logrado el respaldo económico de su madre, él mismo va a ocuparse excepcionalmente de todo el proceso editorial, así como de la recogida en Bruselas y de la posterior distribución de esos ejemplares que siempre se reservan al autor para su uso particular. Seis fueron los

¹ Verlaine seguirá a pesar de ello empeñado en dejar patente la ineficacia publicitaria de su amigo: «*Una Temporada en el Infierno*, aparecida en Bruselas en 1873, en la imprenta Poot y Cía., Rue aux Choux, n° 37, se hundió por completo en un olvido monstruoso al no haberla “lanzado” para nada su autor. Tenía otras cosas que hacer» (Verlaine, 1991: 56).

destinatarios de dichos volúmenes: Verlaine, Delahaye, Millot, Richepin, Forain y una sexta persona todavía no identificada.

Pero este ánimo de *anunciarse* no formaba parte de sus hábitos; lo que impera impera, por el contrario, es una especie de apatía, desgana o indiferencia que consecuentemente dificultan cualquier transmisión posible, real y *justa* de sus obras. Esta actitud también resultaría iterativa en títulos, entre los que nos encontramos con el ejemplo de *Un corazón bajo la sotana*:

Lo único que sabemos de *Un corazón bajo la sotana* es que Rimbaud escribió este texto antes de 1871, que nunca se interesó en su publicación y que es el único escrito narrativo que se conserva de él; el otro, *La nueva bestia*, se extravió (Vargas Llosa, 1999: 8).

[...]

El texto, escrito sin duda de corrido (el manuscrito contiene apenas cinco enmiendas de la mano de Rimbaud), y luego desdeñado por su autor, está lleno de imágenes hermosas, pero la construcción de la frase es descuidada, y, por momentos, incorrecta, lo que dificulta su traducción (13).

Tal impasibilidad de un sujeto ante sus creaciones es la que Verlaine registra y subraya en tanto la considera causa más que relevante de una existencia artística relegada al *malditismo*.

Circunstancia diferente parece aquella que envuelve a la figura de Marceline Desbordes-Valmore, escritora nacida en 1786, a la que se añade el agravante de esa condición femenina todavía conflictiva ante los criterios por los que se rige la recepción literaria del momento, muy poco alentadores para su acogida pública: «Las mujeres, lo sé, no deben escribir; / Escribo sin embargo» (Desbordes-Valmore en Verlaine, 1991: 83). Por lo que el recopilador nos da a entender, la marginación de su poesía es una condena involuntaria debida a su sexo y a *imperfecciones* de estilo, algo que apenas guarda relación con el ostracismo elegido y mantenido por Rimbaud. De entrada, incluso el propio antólogo confesará su arrepentimiento por haberse dejado llevar por ideas preconcebidas y haber ignorado a esta escritora romántica, creyendo que solo podría ofrecer algo superfluo, sin orden y de despreciable valor. Pero la situación cambia cuando Verlaine, junto con alguno de sus coetáneos (Sainte-Beuve, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly...), intenta rescatarla de ese relativo anonimato entregándose a una lectura más atenta de su trabajo:

Marceline Desbordes-Valmore es digna por su oscuridad aparente pero absoluta, de figurar entre nuestros *Poetas Malditos*, y tenemos el deber imperioso de hablar de ella, a partir de ahora, lo más largo y detallado posible [...]. En cuanto a

nosotros, pese a la curiosidad que sentimos por los buenos o bellos versos, la ignorábamos, conformándonos con la palabra de los maestros, cuando precisamente Arthur Rimbaud nos conoció y nos obligó casi a leer todo aquello, que imaginábamos como un fárrago con algunas bellezas dentro (Verlaine, 1991: 81).

Los simbolistas serán sus paladines, a pesar de la consabida repulsa común que estos mantuvieron hacia aspectos concretos del romanticismo —movimiento en el que Marceline Desbordes-Valmore precisamente se inscribe—, y del que sobre todo reprobaban un exceso de carga sentimental, la intencionalidad política que se aferraba a sus contenidos literarios, o cierto descuido en la forma escrita, fruto de la inspiración “descontrolada”, tan propia de aquellos vates decimonónicos.

Así, nuestro responsable de *Los poetas malditos* disculpará con un entusiasmo ejemplar la presencia en algunas de las composiciones realizadas por esta autora de determinadas «candideces» e «ingenuidades de estilo» —apenas aceptables para un *purista* que, en su factura, «aspira a lo impecable» (Verlaine, 1991: 82-83)—, por creer que tales defectos podrían ser irrelevantes ante la calidad admirable que determina su pasión creadora: conmovedora y fuerte, aunque sin perder jamás la discreción. Estas propiedades le valdrán para su llamamiento a una gloria a la que todavía es ajena desde ese espacio *lateral* que constantemente la *maldice*, que constantemente la margina:

Nos vemos pues obligados a ceñirnos a los límites justos (o más bien injustos) que la fría lógica impone a las dimensiones deseadas de nuestro librito, nuestro pobre examen de una poetisa auténticamente grande (Verlaine, 1991: 94).

[...]

En este punto la pluma se nos cae de las manos y deliciosos sollozos bañan nuestras patas de mosca. Nos sentimos impotentes para seguir disecando a un ángel semejante

Y pedante, ya que es nuestro penoso oficio, proclamamos con voz alta e inteligible que Marceline Desbordes-Valmore es ni más ni menos —junto con George Sand, tan diferente a ella, dura, con algunas encantadoras notas de indulgencia, de enorme sentido común, de altivo ritmo— la única mujer de genio y de talento de este siglo y de todos los siglos, en compañía de Safo quizá, y de Santa Teresa (106).

También Mallarmé cae en desgracia por motivos de concepto y forma en la gestación de una escritura que, desde la óptica jamás desaliñada de Verlaine, resultaría inexplicablemente rechazada. Pero su caso carece de exclusividad, si pensamos que esa falta de acogida se está debiendo, sobre todo, a planteamientos estéticos enhebrados con un mismo hilo que aprovechará tanto el metal precioso de las agujas parnasianas, como el de la densidad del simbolismo, o el de una aleación decadentista en ese *Fin de siècle* que se impone.

El año 1866 es el de la publicación conjunta de una serie de poetas franceses en la revista *Le Parnasse Contemporain*, de cuyo título tomará su denominación el movimiento que conocemos como parnasianismo. Hablar de escuela para referirnos al conjunto de sus integrantes resultaría, cuanto menos, arriesgado, si tenemos en cuenta la heterogeneidad de los escritores que lo componen, la rápida disolución del grupo y una ausencia de manifiesto programático (hechos en los que algunos críticos se basan para admitir solo la existencia de *Le Parnasse*, pero no de un *parnassisme* como tal). Sin embargo, no se puede pasar por alto el que compartan objetivos encaminados a una preocupación por la forma, desde la que precisamente Verlaine apoya y lanza su defensa a favor de Mallarmé, a quien contempla inscrito en una corriente de depuración léxica que transforma realidades hasta eximir las de toda vulgaridad y conseguir pulidos sobre una textura de belleza casi inanimada:

Otro poeta, y no el menor de ellos, estaba ligado a este grupo [...]. Proporcionó al Parnaso poemas de tal novedad que armó un escándalo en los periódicos. Preocupado de verdad por la belleza, consideraba a la claridad como un don secundario [...]. En las páginas chistosas, “en el seno” de las revistas serias, casi en todas partes, se puso de moda mofarse, recordarle la lengua al escritor consumado, el sentimiento de lo bello al artista indudable [...]. Se vio “comportarse como estúpidos” a gentes de espíritu y de gusto altivos [...], al Sr. Barbey d’Aurevilly —¡ay!— irritado por la Im-pa-si-bi-li-dad enteramente teórica de los parnasianos (era necesaria una consigna para luchar contra el Desaliño) [...]. [De entre una serie de artículos publicados contra El Parnaso] el “medalloncillo” consagrado a Mallarmé fue particularmente bonito, pero de una injusticia tal que sublevó a todos nosotros más que cualquier afrenta personal. ¿Qué importaron, por otra parte, qué importan todavía esas sinrazones de la Opinión a Mallarmé y a los que le aprecian, como hay que apreciarle (o detestarlo), inmensamente? (Verlaine, 1991: 61-62).

Las propias publicaciones de *El Parnaso Contemporáneo* van marcando la evolución de este movimiento. Si en su segundo número antológico de 1869 se prescinde ya de Verlaine y Mallarmé, el tercero, correspondiente a 1876, representará, junto a la entrada de Anatole France, un momento de consumación respecto a aquella ruptura anteriormente anunciada. Será años más tarde, en 1884, cuando a partir de este grupo disidente formado por Rimbaud, Mallarmé, Corbière o Cros se catapulten los tan referidos *Poètes Maudits* de nuestro omnipresente «Pobre Lelian» (apelativo piadoso con el que el recopilador se refiere a sí mismo), que en esta nómina literaria recogía el espíritu desazonado de una sociedad gastada, *malgastada* y decadente, anuncio de la nueva generación de futuros simbolistas en cuyo culto aún cabrían volúmenes preciosos de belleza y perfección formal.

Así se suceden los fragmentos, y la idea de condena —reprobada por Verlaine— va cogiendo holgado cuerpo según el molde de cada uno de sus autores, a los que el ensayo agita entre cierta confusión de *bric-à-brac*, por no explicarse las posibles causas de su *malditismo* desde criterios o parámetros que, en principio, se nos presenten del todo uniformes y homogéneos.

Este estigma que los convertiría en escritores marginales (tanto por ser aún desconocidos, como porque probablemente no llegarán a ser reconocidos) obedecerá a una serie de motivos definidos por aquellos que atañen a su constitución personal, por los relacionados con sus *modos* literarios o, incluso, por los que apuntarían a una intersección de ambos (sugerencia de esa posible causalidad entre un carácter peculiar y la creación artística, que tan bien recoge el concepto del *genio*). Por eso, Verlaine intercala razones de diversa índole: unas que se explican por la predisposición *genética*, otras calibradas por el poético grosor de la palabra. Él mismo comenzará a justificar su situación haciendo hincapié en la naturaleza humana que le toca, más que en la de los propios escritos, de los que apenas habla con ocasión de la mencionada antología:

Este maldito habrá tenido sin duda el destino más melancólico, ya que esta palabra dulce puede caracterizar las desgracias de su existencia, debidas al candor de su carácter y a la desidia ¿irremediable?, de corazón [...] Estos fueron los únicos elementos —entérense— de la tormenta que fue su vida (Verlaine, 1991: 125-126).

Ese capítulo tiende al dato casi bibliográfico, sorteando incluso posibilidades que permitan el análisis literario o un acceso amplio y fácil a sus textos, pero por el contrario sí se detiene en los espacios de evolución y seguimiento personal: infancia, *depravación* —«Su infancia había sido feliz [...]. No obstante, le pusieron interno muy pronto y allí empezó el desastre [...] se “depravó”» (Verlaine, 1991: 126)—, complejidad reactiva y contradicción interna —«HOMBRE místico y sensual» (129) a un tiempo—. En ellas abundan guiños a la interacción entre dos formas vinculantes de subjetividad (sujeto humano, sujeto poético):

Sus estudios fueron medianos, y terminó como pudo el bachillerato después de vagos éxitos, a pesar de su pereza, que no era más que, repitámoslo, temprana capacidad de fantasear [...] Una matriculación o dos en la escuela de Derecho, y unas cuantas jarras bebidas en los *caboulots* de aquel tiempo, precursores de las cervecerías de camareras actuales. A partir de entonces empezó a hacer versos. [...] Quemó de prisa, olvidó más de prisa [...]. La conversión de Pobre Lelian al catolicismo [...] y la aparición ulterior de una colección un tanto mezclada [...] donde considerable número de notas de lo menos austero alternaban con poemas casi demasiado místicos,

hicieron, en el mundillo de las verdaderas Letras, estallar una polémica cortés, pero viva (Verlaine, 1991: 126-127).

Esa marca de conducta que un talante *melancólico* también fijaba sobre el lacerado Lelian, lo predispone al rechazo recibido por parte de una mayoría que en ello advierte signos de *normalidad* lesionada. Lo mismo correspondía a otro tipo de peculiaridades etológicas: *indolencia*, *desdén* (en los casos concretos de Rimbaud o de Corbière), cuyas presencias considerábamos responsables de una fama inexistente o malograda, así como la arrogante condición altiva de un Villiers de L'Isle-Adam, que desde la *autosuficiencia* redondeaba el oscuro y brillante halo de su *malditismo*, hasta convertirlo en gema fría, extraña, inquietante y poderosa.

Esta serie de textos y de comentarios extraídos de la antología de Verlaine apoyarán las observaciones que hasta ahora hemos venido realizando en torno a aquello que se podrá considerar *maldito*. En lo que concierne a las declaraciones incluidas por Villiers de L'Isle-Adam en el prefacio a *La rebelión* (1870): «No se debe escribir más que para el mundo entero [...]. Además, ¿qué puede importarnos la justicia? Aquel que al nacer no lleva en su pecho su propia gloria jamás conocerá el significado de esta palabra» (de L'Isle-Adam en Verlaine, 1991: 109), nuestro poeta y recopilador daría la respuesta que sigue:

Orgullo inmenso justificado.

Lo más selecto de París, del literario y artístico, más bien nocturno, nocturno de buen estilo [...] conoce y, si no ama, admira a este hombre de genio y quizá no le ama lo suficiente porque se ve obligado a admirarle [...]. La hilaridad sacude de repente su conversación turbadora para dar lugar a las más bellas entonaciones del mundo [...] (Verlaine, 1991: 109). ¡Y qué numen tan inquietante! A veces el terror se cuela entre sus paradojas, terror que se diría compartido por el narrador [...]. Todas las opiniones necesarias y nada de lo que no pueda dejar de interesar al pensamiento desfilan en esta corriente mágica. Y Villiers se va, dejando una especie de atmósfera negra [...]. Más difícil resulta dar con la obra, rarísima, y dar cuenta de ella [...], ésta es casi inencontrable ya que, tanto por desprecio al ruido como por razones de extraña indolencia, el poeta gentilhomme se desatendió de la publicidad banal atendiendo solo a la gloria [...]. A pesar de que Villiers es hoy muy GLORIOSO, y que su nombre parte, destinado a la más profunda resonancia, hacia una posteridad sin fin, le incluimos no obstante entre los *Poetas Malditos* PORQUE NO ES LO SUFICIENTEMENTE GLORIOSO en estos tiempos que debieran estar a sus pies (110).

[...]

Recordaremos que la obra de Villiers va a aparecer, y esperamos con ansia que el éxito —¿oyen?— EL ÉXITO, levantará la maldición que pesa sobre el admirable poeta [...] (114).

Si comenzábamos por la última de estas tres autoridades arriba aludidas, Villiers de L' Isle-Adam, cuyo nombre estuvo tan asociado al de sus *Cuentos crueles* (1883), habremos de continuar con Corbière² y de nuevo Rimbaud, para quienes también habrá *castigo* por parte de la comunidad en la que se inscriben. Esa falta de aceptación que padecieron vino en gran medida dada por la resistencia de ambos escritores a abandonar los *márgenes*, a dejar de removerse en territorios siempre externos a las normas establecidas: *excentricidad*, *bohemia*, *pasiones extremas* (aunque difícilmente incontroladas) se presentan como temas sobrecargados, que dotan de materialidad a estos proscritos desde un medio osmótico entre vida y arte:

Tristán Corbière fue un bretón, un marino, y el perfecto desdeñoso, *aes triplex*. Bretón sin ser para nada católico practicante, pero feroz creyente; ni marino ni militar, ni menos aún mercader, pero gran amante del mar donde cabalgaba en plena tempestad, jinete terriblemente fogoso [...] (Se cuentan de él prodigios de imprudencia loca).

² Es ilustrativo el ejemplo (toda una *panorámica* del sujeto) que, a propósito de esta individualidad conflictiva, se elige con la inclusión en la antología del poema "Epitafio":

Se mató de entusiasmo, o murió de pereza.
 Si vivió fue por olvido; esta es la consecuencia:
 No ser él su querida fue su sola tristeza,

 No nació para cumplir designio,
 Siempre el viento le trazó el camino,
 Fue amasijo de condomio,
 Adúltera mezcla de todo.

 De qué sé yo. Pero sabiendo todo;
 De oro, —pero sin duro en el forro;
 De nervios, —sin nervio. Vigor sin fuerza;
 De empuje, —con un esguince;
 De alma, —y sin violín;
 Del amor, —y semental infecto;
 Demasiados nombres para tener un nombre

 Sin pose, —solo pose de único ;
 Tan ingenuo siendo tan cínico;
 No creyendo nada, creyéndolo todo.
 Su aprecio estaba en el desprecio...

 Demasiado suyo para aguantarse a sí mismo,
 Con el espíritu en seco y ebria la cabeza,
 Acabado, pero no sabiendo acabar,
 Murió esperando vivirse
 Y vivió, esperando morirse.

Yace aquí, corazón sin corazón, desarraigado,
 Tan bien logrado como fracasado.

(Corbière en Verlaine 1991: 18-19).

Despreció el Éxito y la Gloria hasta el extremo de que parecía que desafiara a estos dos imbéciles para que consiguieran conmoverle un solo instante (Verlaine, 1991: 15).

[...]

Antes de pasar al Corbière que preferimos, aunque nos apasionen los otros, hay que insistir en el Corbière parisino, el Desdeñoso y el Sarcástico de todo y de todos, incluido él mismo (18).

[...].

Se hizo parisino por un momento, pero sin el sucio espíritu mezquino. Ataques de hipo, vómito, ironía feroz y feliz, bilis y fiebre exasperadas en genio y en qué alegría (16).

[...]

Y hablemos esta vez del Corbière más magnífico aún. ¡Vaya bretón bretoneando de lo lindo! ¡Era un auténtico hijo del monte bajo, de los encinares y de las costas! ¡Y qué arraigado tenía, aquel tremendo falso escéptico, el recuerdo y el cariño de las fuertes creencias supersticiosas de sus rudos y tiernos compatriotas de la costa! (22).

De esta *vitalidad* de provincias iba a surgir también Rimbaud:

El hombre era alto, bien formado, casi atlético, de rostro de un perfecto óvalo de ángel exiliado, con cabellos castaño claro y ojos de un azul pálido inquietante. Siendo de las Ardenas, poseía, además de un notable acento provinciano, perdido muy pronto, el don de la asimilación rápida propio de la gente de allí —lo que puede explicar la pronta desecación de su numen bajo el sol desabrido de París, para hablar como nuestros padres, cuyo lenguaje directo y correcto, a fin de cuentas, no siempre se equivocaba— (Verlaine, 1991: 31).

Acompañado y con el firme apoyo de razones o criterios muy similares, se nos expone y hasta cierto punto explica el caso de Marceline Desbordes-Valmore, como otra notoria *verificación* de ese efecto que una procedencia geográfica —a la que aquí se considera favorable— conseguirá ejercer sobre el carácter de la obra:

Para empezar, Marceline Desbordes-Valmore era del Norte y no del Midi, matiz más relevante de lo que se cree. Del Norte crudo, del Norte, del Norte bien (el Midi, siempre cocido, está siempre mejor, pero precisamente este mejor es sin duda el enemigo del bien verdadero), y eso nos atrajo ya que somos también del Norte [...] nada de énfasis, nada de imitaciones burdas, nada de mala fe hay que deplorar en las obras de más allá del Loira (82).

Marcel Raymond, en un capítulo dedicado a esa época que habría de coincidir con el despertar de la poesía meridional, califica de ridícula y paradójica cualquier aplicación estricta de una *teoría de los climas* que se lleve a cabo con excesivo rigor. No obstante, dejará constancia de una creencia bastante generalizada acerca de la existencia de ciertas *marcas*, que a lo largo de períodos relativamente dilatados no solo imprimieron en las Letras de Norte y del Sur muescas de identidad diferente, sino que

se reconocieron determinantes de la superioridad de las primeras sobre aquellas nacidas en países de la lengua de Oc:

Se ha señalado más de una vez que los poetas de ascendencia meridional —en mi sentir, refiriéndose a los poetas en verso— escasean bastante en el pasado literario francés [...]. Los grandes románticos, salvo Gautier, son del centro o del norte, el simbolismo es de origen parisiense y flamenco (con algo de sangre americana) y se vuelve deliberadamente hacia el noroeste céltico y hacia el este germánico, que se prolonga por Escandinavia y la estepa rusa (Raymond, 1983: 73).

Verlaine no fue poseedor en exclusiva de esa preferencia y admiración septentrional. Hubo sobrado desprecio en Huysmans, hasta el extremo de sentir como extranjeros una serie de territorios provinciales cuya localización no sobrepasaba los límites de *Allá abajo*, según expresa en el libro que lleva este mismo título. Asimismo, Robert de Souza, en 1905 y con ocasión del primer fascículo de *Vers et Prose*, llegaba a convertirlos en blancos perfectos y aun perfeccionados de su filo radical: «El simbolismo es, desde ciertos lados, un despertar de la verdadera literatura francesa del norte contra la deplorable manumisión meridional» (Souza en Raymond, 1983: 73). Todo un muestrario en el que esta clase de actitudes rotundas no dejan de repetirse.

Lelian se enciende con los rescoldos de estos desiguales *mensajeros*, en los que reconoce un transporte poético común de diversos tipos de *sustancias* que resultan irritantes al tacto con su sociedad, tras descubrir en la antología una ocasión idónea para exonerarlos de parte de ese lastre de *malditismo* que se refiere al aspecto de la divulgación literaria. Por ello tiende a incorporar preferentemente fragmentos que todavía cree inéditos: «No nos entretendremos citando obra impresa que está lejos de tener la oscuridad del manuscrito, como le sucedió, a causa de la MALDICIÓN que mereció, pero no de forma más heroica que los poemas del Sr. Rimbaud y de Mallarmé, a ese vertiginoso libro, *Los Amores Amarillos*, de aquel pasmoso Corbière» (Verlaine, 1991: 72). Es el caso de “Aparición” o “Santa” —ejemplos de composiciones anteriores a lo que él llama una «era de la publicidad» (72) en Mallarmé—, o, en su defecto, de insistentes ruegos y llamamientos —siempre «en nombre del honor de las Letras» (54)— a quienes pudieran tener en su poder textos sin publicar, como el destinado a la recuperación de determinadas hojas de Rimbaud que en ese momento aseguraría casi perdidas: “Los que velan”, “En cucullas”, “Los pobres en la iglesia”, “Los despertadores de la noche”, “Los aduaneros”, “Las manos de Juana María”, “Las hermanas de la caridad”.

En aquellos cuyas creaciones sí habían circulado ya por el dominio editorial, fue además necesario poner de relieve y propugnar una suma de virtudes que no parecían estar siendo ponderadas por la crítica. De ese modo, la valoración del recopilador aparecerá engarzada con impresiones idénticas a las que produce una labor conclusa, capaz, por tanto, de cumplir con pretensiones que constantemente hemos venido apuntando:

[...] hemos cumplido nuestro objetivo. Hemos puesto ante los ojos de los que debíamos los versos que debíamos, y es para nosotros, lo repetimos, un orgullo indecible haber reivindicado para las Letras estos preciosos nombres, de los que uno era oscuro, el otro conocido a medias, el otro desconocido: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé (Verlaine, 1991: 77).

Sin embargo, hay otros vectores que condicionan y definen fuerzas en este campo de estigmatización. Difundir las obras o lograr una defensa ante el malestar literario que puedan suscitar en un momento histórico concreto, resulta deficiente a la hora de desenraizar a cierto tipo de escritores del humus turbio de la marginalidad. Los motivos para tal insuficiencia los hallaremos al traspasar ese fenómeno de fricción habitual entre individuo (o partes poco numerosas de una sociedad) y mayoría, que se expresarían en términos distintivos como suelen ser los de *tendencia*, *moda*, *escuela*, *grupo* o *movimiento*: causas y consecuencias de esa riqueza bajo la que la diversidad se nos muestra.

Sin entrar en el grado con el que Verlaine nos pudo parecer consciente de las siguientes declaraciones, es a través de su reprobación por la mala acogida que el “Don del Poema” tuvo en el semanario *El Correo del Domingo*, que se nos permite entrever una cierta perdurabilidad —independiente ya de los factores condicionantes de circunstancia y época— de ese componente marginal presente en la índole del auténtico poeta:

El Correo del Domingo era republicano, liberal y protestante, pero republicano de gorro frigio o monárquico del mejor cuño o indiferente a cualquier cosa de la vida pública, ¿no es cierto que *nunc* y *semper* e *in secula* el poeta sincero se ve, se siente, se sabe maldito para el régimen, cualquiera que sea su interés? (Verlaine, 1991: 74).

Esta falta de adaptación constante de un autor respecto a su entorno, revalida de forma conjunta aquellos aspectos aparentemente disímiles que nuestro recopilador fue unificando bajo el denominador común de lo *maldito*. De ese modo, a un rechazo temporal emergente de situaciones socioculturales determinadas, se superpone otro, que

sería invariable e independiente de su acotación histórica, por cuanto aquello que vulnera se refiere ahora a la propia naturaleza humana. En este punto, ya no parece factible salvar al poeta de una condición que lo condena; el acceso a *niveles superiores* a través del acto de creación para *superar* al hombre, exige un sacrificio que se ritualiza desde formas conocidas de *desorden* (enfermedad, locura, muerte...), *genialidad*, o de desafío y reto a lo divino. Ese *Mal Sino* al que eligen estar abocados, podría emparentarlos con los «mendigos de azur», con aquellos impenitentes a los que el aliento herido, la bocanada casi épica de Stéphane Mallarmé cantaba como se canta a Prometeo o a quien «por encima del rebaño repugnante de los humanos» lograba alzarse y sostenerse:

Por encima del rebaño repugnante de los humanos
Brincaban por momentos las salvajes melenas
De los mendigos de azur perdidos en nuestras sendas.

[...]

Con la cabeza en la tormenta desafiaban al infierno,
Viajaban sin pan, sin cayado y sin urnas,
Mordiendo el limón de oro del Ideal amargo.

Muchos murieron en barrancos nocturnos,
Embriagándose con el placer de ver correr su sangre.
La muerte fue un beso en aquellas frentes taciturnas.

[...]

Si fueron vencidos, fue por un ángel poderoso

[...]

Maman del Dolor como mamaban del Sueño
Y cuando van ritmando sus llantos voluptuosos,
El pueblo se arrodilla y su madre se alza.

Podrían hacer también sonar como un tambor
La servil piedad de razas de ojo sin brillo,
Iguales de Prometeo a quienes falta un buitre.

No. Viejos y frecuentando desiertos sin cisterna,
Caminan bajo el látigo de un rabioso esqueleto,
EL MAL SINO, cuya risa desdentada les hace prosternarse.

[...]

Gracias a él, si van a tentar a un seno marchito
Con flores por las cuales la impureza se enciende,
Babosas nacerán en su ramo maldito.

Y este esqueleto enano tocado de un fieltro con pluma
Y calzado, cuya axila tiene por pelos largos gusanos,
Es para ellos el infinito de la humana amargura.

Y si, vapuleados han provocado al perverso,
Su estoque, rechinando, sigue al rayo de luna
Que nieva en su osamenta y que pasa a su través.

[...]

Pueden, sin ventear suspiros mendigados,

Como un búfalo se encabrita aspirando la tormenta,
Saborear ahora sus males eternizados:

¡Emborracharemos de incienso a los Fuertes que plantan cara
A los fieros serafines del Mal! ¡Esos farsantes
No se han puesto ropa roja y quieren que paremos!
(Mallarmé en Verlaine, 1991: 64-66).

Todo un halo, corona de Pasión, aureola de difícil curvatura e imposible santidad, que los envuelve en energías y actividades que asombrosamente nos recuerdan a las del *chamán*, a las de los *videntes* o *profetas*, y que será el resultado más visible de esa *deflagración prohibida* de la que sin dudar se nutren.

En las atribuciones que Verlaine dispersa sobre el carácter de aquellos a los que debía librar de su anatema, pueden adivinarse rasgos, aunque excepcionales, sí comunes entre individuos decididos a explorar determinados *territorios* de *Au-delà de cette limite*, cuyo conocimiento jamás les dejará abandonar su distinción de *castigados*. Esto nos remonta tanto por encima del consabido fenómeno de recepción meramente literario, como del que consideramos solo un hecho de ruptura que se restringe a la relación con lo social, puesto que, aun suponiendo nulas formas diversas de rechazo —bien entre sus contemporáneos, bien en la posteridad—, la estigmatización persiste. El porqué podrá encontrarse en este afán por superar la contingencia humana, que impone al hombre el abandono y la destrucción de dimensiones en las que habitualmente permanecía *acomodado*.

A propósito de la multiplicidad de campos sobre los que una actitud que se estima subversiva actúa y del alcance que esta pueda tener, las reflexiones de Enrique López Castellón son buen ejemplo para determinar —según estos criterios— una diferencia significativa y harto reveladora entre dos figuras, paradigmáticas en lo que a la alteración del *orden* —como seguro de supervivencia— se refiere: «a diferencia del anarquista, el poeta maldito es una fuerza centrípeta que no destruye ni trata de destruir la sociedad, sino que se destruye a sí mismo» (López Castellón, 1999: 54).

Aunque un desinterés tan rotundo y *limpio* del poeta por esa sociedad, cuya moral y normas al fin y al cabo merman cierto desarrollo sin freno de su libertad individual, es discutible, más clara, más fácil de constatar parece en ellos la presencia de esos aludidos procesos de autoaniquilación que de alguna forma los *fecunda* y *faculta*, hasta invitar a autores, como el psicoanalista André Green, a fijar el precio de su transgresión en términos extremadamente punitivos:

La muerte de los artistas es con frecuencia misteriosa [...] Sostendré la hipótesis —que podrá parecer audaz— de que determinados creadores que han desafiado los límites del conocimiento del Inconsciente —porque no hay que olvidar, y Tiresias [³] está ahí para recordárnoslo, que existe una prohibición— pagan con su vida ese saqueo de las sepulturas del Inconsciente para alimentar la creación (Green en Brenot, 1998: 232).

Antes de pasar a un análisis *interno* —no demasiado prolijo— de estas personalidades en las que se instala lo *maldito*, habrá que considerarlas también definidas según su modo de inserción en la comunidad. Un doble radio de acción que no pasó desapercibido para el pensar de Philippe Brenot acerca de la constitución del *genio*, suma conjugada de un «factor humano» intrínseco y de una «función» social que se califica de «chamánica»:

[...] pues la originalidad del proceder creador presenta innumerables puntos en común con ese papel provocador y catalizador de la sociedad que el chamán desempeña en aquellas tribus nómadas del mundo antiguo que todavía hoy subsisten como un testimonio del origen (Brenot, 1998: 12).

1.1.2. Maldecidos o ‘malditos’.

1.1.2.1. La voluntad de transgresión.

A raíz de esas observaciones introductorias, hay dos hechos, obvios en exceso, pero de mención obligada a la hora de sostener la condición de lo *maldito*: la figura del *maudit* existe y adquiere consistencia siempre y cuando se conciba inmersa en una estructura de pugna. Sumergido en esta dinámica de oposiciones permanentes, el *maldito* supondrá invariablemente esa parte no aceptada del sistema, menor en número, al establecerse tensiones concretas a través de parejas dialécticas de efectiva y eficiente amplitud, de las que siempre asumirán la representación —la representatividad— de sus segundos términos: positivo / negativo, normalidad / *patología*, recto / desviado, orden / caos, integrado / marginal, comunidad / individuo, norma / transgresión....

³ Son varias las versiones que explican cómo este llegó a adquirir su don profético: ya por haber visto accidentalmente la desnudez de Palas, ya por su intervención en el debate entre Zeus y Hera con objeto de descubrir quién de los dos —hombre o mujer— experimentaba mayor placer en el amor (respuesta que encoleriza a la diosa al revelarse la proporción concerniente al de su sexo: nueve, frente a uno del varón). Tal facultad surgirá en ambas historias para compensar esa ceguera con la que se penaliza el haber invadido un espacio *divino* que no compete a su naturaleza.

En este sentido resulta interesante un texto relativo al análisis de algunos aspectos más o menos determinantes de la Francia de Baudelaire, según los cuales los escritores mencionados llegarán a impermeabilizar y mantener su actitud de antagonistas:

Los poetas *malditos* (según la célebre expresión de Verlaine) fueron poetas que maldijeron porque antes habían sido maldecidos. En conflicto con la sociedad, identificaron poesía y revolución, en conflicto con la religión, pretendieron emular al ángel luminoso arrojado a las tinieblas; en conflicto con la evidencia sensible o con la conciencia superficial, se perdieron en la exploración del subconsciente onírico, desde la *Aurelia* de Nerval hasta el *Sueño* de Tristan Corbière, desde *Los paraísos artificiales* de Baudelaire hasta los delirios del surrealismo; en conflicto con su corazón e inteligencia, se convirtieron en verdugos de sí mismos, logrando que la *Endecha* de Laforgue fuese más cruel y despiadada que todos los lamentos románticos, en conflicto con el lenguaje, pese a ser su tierra natal, buscaron su salvación entre los despojos de su propio encarnizamiento. Nunca los poetas han exaltado tanto la palabra, al tiempo que dudaban de las formas preceptivas para hacerla eficaz (López Castellón, 1999: 8).

Hacia el año 1963, Herman Meyer recalifica y reconoce en la figura del *Sonderling* un tipo de *originalidad* social dentro de la literatura, aprovechando aquella definición que Caspar Stieler a su vez extrae de *El árbol genealógico y el crecimiento de la lengua alemana*; obra de 1691 en donde ya aparecen los siguientes términos: *homo singularis et peculiaris opinionis, alienus a consortio hominum, solitarius*. Singularidad, peculiaridad, acepciones de extrañeza, exotismo o alienación, y soledad, se resuelven en sujetos al margen de ese acuerdo comunitario, contra el que además deciden expresarse en un medio no *ortodoxo* o habitual del arte. La literatura, que tiende a responder a la categoría de lo singular, al cumplimiento de sus *bizarras* leyes, precisamente por esa intersección con lo excepcional (aplicable al creador, y a la forma y contenido de sus mismas creaciones) a la que es tan propensa, suele abocar al fracaso ciertos llamamientos políticos o socioculturales que, según indicaba Hans Mayer, la invitan «a tratar de existencias cotidianas y normales apenas rotas» (Mayer, 1999: 15). Pero esa ruptura puede ser voluntaria o no. En este punto se llegaría a aplicar una diferenciación que, lejos del mero juego terminológico, resulta de utilidad con vistas a que ciertas divergencias de base no pasen desapercibidas: si *maldito* o maldecido comparten un efecto visible a través de ese rechazo mayoritario que los enquistaba respecto al sistema, serán opuestos a la hora de entrar en el análisis de sus causas. Hay una permanencia en lo subversivo, que el primero busca y sostiene a través de continuos estados de rebelión, y cuya actividad —considerada imprescindible— resulta

prácticamente nula en el segundo; este tiende a reducirse a objeto pasivo de una fuerza que lo sobrepasa (destino, divinidad, poder...), que lo determina y finalmente relega a esa situación de marginalidad de la que intentará salir, sin explicarse apenas los motivos que lo condenan a la misma.

Rimbaud es un buen ejemplo de voluntad que se magnifica desde la transgresión de diversos órdenes. El correspondiente al ámbito de una realidad más externa, definida por virulencias vindicativas que reclaman la abolición de privilegios y de ciertos estados de desigualdad, harto se embebe en un furor combativo desde el que la validez de métodos marcadamente expeditivos y violentos parece estar justificada. No muy lejanos a tales procedimientos hallaríamos aquellos propugnados por otro poeta, Baudelaire, a través de los cuales, y coherentemente con su defensa de una utilidad del arte a la que pronto sustituiría por un puro *art pour l'art*, igualaba conceptos como revolución y destrucción, ensalzando para estos fines la presencia ineludible de la muerte, penitencias y castigos (Benjamin, 1998: 25). Walter Benjamin vio en esta actitud una *metafísica del provocador*, tan bien alimentada por la *rogne*, por esa airada saña con la que el *conspirateur de profession* actuaba: «haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande que me resarciría de todo» (Baudelaire en Benjamin, 1998: 27).

A otro nivel, esa necesidad renovadora que parte del quebrantamiento estaría en cambio focalizada y limitada por un ahondamiento en la individualidad, mundo personal que parece abastecerse de peligrosos forcejeos con capacidades no habituales o *prohibidas* del sujeto.

La audacia, juventud y vehemencia *primerizas* de Rimbaud se amontonan e impulsan sus intentos iniciales de cambiar un orden predominantemente externo:

Hay destrucciones necesarias... Hay árboles viejos que es preciso cortar, hay lugares de sombra secular cuya amable costumbre perdemos. Esta sociedad misma: pasaremos por ella las hachas, los rodillos niveladores. Todo valle será colmado, toda colina rebajada, los caminos tortuosos se volverán rectos y las asperezas serán aplanadas. Se arrasarán las fortunas y se abatirán los orgullos individuales. Un hombre ya no podrá decir: "Yo soy más fuerte, más rico". Se reemplazará la envidia amarga y la admiración estúpida por la apacible concordia, el trabajo de todos para todos (Rimbaud en Azcuy, 1982: 147-148).

Pero también, como se anunciaba, ha de haber una pugna espiritual tan salvaje, tan atroz, como la contienda de los hombres, un vertiginoso drama interno en el que el esfuerzo poético permita acceso a otra igualmente esforzada condición humana.

La propuesta es la de un «desarrollo de las posibilidades ocultas del hombre [...] un camino contra la naturaleza y contra Dios» (Gurdjieff en Azcuy, 1982: 149), que, dilatando la capacidad de sus potencias, lo hará *caer* con ese sobrepeso específico de quien se arriesgó en el Conocimiento:

Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y me estoy esforzando en hacerme vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré explicárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta (Rimbaud, 1985: 131).

Ese grado de *videncia* (del que se hablará con posterioridad) se vislumbra incluso en nombres que cronológicamente precederán al de Rimbaud. Es el caso de Franz Von Baader o de Johann David Passavant, quienes estimaban imprescindible en un poeta aquellas prácticas propias del *vidente* y del *visionario*, como únicas vías válidas para inscribirse en una consideración *profética* de la poesía, de la que ambos estaban convencidos. Dentro de este tipo de actividades hay que poner de relieve ese carácter rotundamente voluntario que el individuo muestra a la hora de que estas sean llevadas a cabo, y que en concreto se presenta como rasgo distintivo y específico entre las condiciones del *maldito*. Con este acto volitivo el poeta recibirá la herida, una brecha con la normalidad y ese abismo definitivo en el que lo *desconocido* lo bautiza:

El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito [⁴]- ¡y el supremo Sabio!— ¡Porque alcanza lo *desconocido*! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innombrables [...] (Rimbaud, 1985: 139-141).

La experiencia de este *iluminado* surge, según sus propias palabras, de una aptitud que además de poseerse («ser vidente»), ha de adquirirse en un consciente y trabajado «hacerse»⁵. Es el hombre todavía «dormido» el que, aprovechando parte de

⁴ El subrayado es nuestro.

⁵ Véase, entre las *Cartas del vidente*, aquella escrita por Rimbaud a Paul Demeny en 1871 sobre el porvenir de la poesía (Rimbaud, 1985: 137-141).

las ideas que naturalmente crecen en lo que llama «inteligencia universal», se adentrará en esa dolorosa y despierta lucidez a la que accede al repujar el alma con cinceles rotos, que así estallan por el rigor calcinante de una combustión cognoscitiva.

No es el caso del sujeto que se siente maldecido. La distinción que Hans Mayer lleva a cabo entre «marginales intencionales» y «existenciales», viene a coincidir con esta diferencia:

[...] hay que distinguir entre transgresión de límites intencional y existencial. El que traspasa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo; cuando se sella con la propia sangre como el pacto de Fausto con el diablo; cuando se obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero, ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces la existencia misma se constituye en transgresión de límites (Mayer, 1999: 19).

Mayer se remonta al teatro griego por considerar que además de «centrarse exclusivamente en los marginales anormales» (1999: 16), este nos ofrece una división de géneros en la que comedia y tragedia abrazarían respectivamente a esos dos tipos de marginalidad a la que se refiere, tan diferentes entre sí en cuanto a su modo de asumir y explicar los motivos de su soledad: intencional y existencial, aunque sin excluir un buen número de ejemplos mixtos, en los que se apreciará la combinación de ambas formas de aislamiento.

Al contemplar los rasgos de un héroe cómico como el que podemos hallar en las obras de Aristófanes, observaremos que no solo responde al perfil de un sujeto raro, descalificado por el criterio común, sino que además parece hacerlo convencido, sin pretensión de que esa *diferencia* que le ha tocado en suerte y por la que sufrirá la exclusión de sus semejantes al identificarse con lo anómalo, se corrija o cambie. Nos encontramos así ante un individuo intencionadamente singular, cuya actitud dista mucho de aquella que por el contrario se le asignará al personaje de la tragedia.

En el caso del protagonista trágico, su figura se convierte en todo un arquetipo de víctima sometida contra su voluntad al *fatum*. A pesar de la rebeldía, de desacatar las decisiones de ese hado con el propósito de llegar a superar el infortunio bajo el que nace y por el que se desvía de la comunidad, nada consigue. Su destino parece el de un hombre condenado a ser *diferente* y permanecer por ello en soledad, cumpliendo así con una misión ineludible que ciertas fuerzas superiores a él ya le habían encomendado desde el principio: su marginación es existencial. Por otra parte, hay que tener en cuenta esa condición privilegiada de la que nos dará continuas pruebas, bien a través de su

origen o ascendencia (sangre real, procedencia aristocrática), bien con el desarrollo de capacidades o cualidades extraordinarias, que en un momento le fueron otorgadas por poderes elevados. En este sentido, la superioridad que tales potencias le confieren respecto al grupo *normal* será común con los *malditos*.

Existe, sin embargo, un factor que los distancia: el héroe trágico, su naturaleza, actitud y acciones peculiares, se construyen siguiendo un criterio que se basa en razones de *funcionalidad*. Por esta, dicho protagonista se convierte en una mera pieza, a través de la cual la tragedia griega logra realmente alcanzar aquellos fines para los que fue creada. De este diseño forman parte elementos imprescindibles como el referido al *pathos* (sufrimiento del personaje que el espectador comparte ante esa serie de acontecimientos dolorosos que presencia), o a la *katarsis*: purgación, purificación de los asistentes que, una vez se identifican con la circunstancia necesariamente dramática del héroe, experimentarán una agitación y posterior descarga afectiva de su espíritu por medio de sentimientos de piedad (*eleos*) y terror (*phobos*), a los que el contemplar tales situaciones desgraciadas, los conduce.

El sometimiento de esta clase de personajes a una fatalidad que no asumen, también nos remite a la *hybris*. Con este término se hará alusión a la soberbia, al orgullo arrogante y obstinado por el que el protagonista se mantiene en sus decisiones sin hacer caso de aquellos consejos y advertencias que intentarán salvarlo del fracaso. Jamás claudica, a pesar de ser consciente de que tal desafío, al entrar en conflicto con poderes superiores, significará su perdición. Este conjunto de decisiones tomadas por el héroe, inevitablemente erróneas y catastróficas para el curso de su vida, recibe el nombre de *hamartía*, cuya traducción latina habría de corresponderse con la de *scelum* (crimen) o *peccatum* (pecado)⁶.

En definitiva, la obligatoriedad de todos estos rasgos adversos, que se hacen visibles en la construcción del protagonista de la tragedia griega, significan, tal y como anunciábamos, su conversión en un tipo de marginado involuntario, al que la incontrolable fuerza de su propio carácter continuamente lo involucra en un proceso de autodestrucción. Son elementos que se sintetizan a partir de esta clase de vivencias

⁶ En *Tótem y Tabú*, Sigmund Freud interpreta estas acciones desde la perspectiva del método del psicoanálisis como expresión dramática de un crimen ancestral, que se traduce en la muerte del padre a manos de sus hijos rebeldes.

desgraciadas, por las que el sujeto central de la obra dependerá de una conducta *ejemplar*. Supeditado a ella, el conjunto de decisiones individuales aparecen cercenadas a favor de que apenas modifiquen el desenlace preconcebido para la purificación moral del público: «la maldición de los átridas en Argos, y de los labdácidas en Tebas, Ayante azotado por los dioses con la locura, o las bacantes cegadas por Dionisio, o Filoctetes con su cruel e incurable enfermedad» (Mayer, 1999: 16), nos sirven para ilustrar algunos casos de «marginación existencial» en la Antigüedad, o del mundo cristiano si recurrimos a figuras como la de Judas Iscariote, al que no anima la voluntad de traicionar, sino más bien esa obediencia providencial respecto a designios que se consideran ineluctables: «El que traicionó por la ridícula suma de 30 monedas de plata; el hombre que tal vez tenía por misión ser ejecutor del escándalo ya predicho; o también el verdadero apóstol que se decidió a colaborar a que se cumpliera la Escritura» (Mayer, 1999: 17). Una transgresión, por tanto, que solo atenta en apariencia contra diversos órdenes o leyes, en la medida en que su resultado final se supone beneficioso y constructivo para la comunidad (efecto purgante, didáctico, ejemplar...), sin perseguir subversiones tan características en un *maudit* de la talla de Rimbaud:

Aislado por la mediocridad burguesa se refugia en una posición antisocial y construye su universo privado en las antípodas de la vulgaridad: su primera rebeldía [...] simboliza un esfuerzo individualista e inorgánico por reformar el mundo [...]. En adelante Rimbaud sumará a su rebeldía una postulación metafísica. Su pureza tradicional se funde con su orgullo, con su tendencia al aislamiento, con su deseo de plenitud, con su anhelo de ser *diferente* [...] (Azcuay, 1982: 147-148).

Y de esta *diferencia* se vanagloria, mostrándose, según sus propias declaraciones, digno, ufano y encastillado en una posición extralegal que él cultiva. De no ser así, su postura estaría más cercana a la del *mero* inadaptado: «Una cosa es cuando uno se separa de la comunidad, y otra muy distinta cuando la comunidad separa fuera de sí, mantiene lejos, y, finalmente aísla a un individuo o a un grupo» (Mayer, 1999: 23).

1.1.2.2. Naturaleza del sistema pacto-ruptura.

De las observaciones precedentes podría deducirse que la existencia de un *maudit* depende de esa peculiar *configuración* a la que consideraremos responsable y necesaria en el mantenimiento del referido sistema básico *pacto-ruptura*. Una vez inserto en este, nuestro sujeto se deslinda y reafirma respecto a otros tipos de marginalidad con los que aún comparte ciertos aspectos de definición común.

Respecto al caso concreto que nos ocupa, habría que hablar en primer término del *pacto* y de sus exigencias, el cual deberá de ser aceptado (voluntariamente, o no) por una mayoría, así como dirigido a asegurar el funcionamiento y conservación de la comunidad en la que se establece, a través de una serie de normas. Estas son las condiciones sobre las que precisamente el *maldito* actúa desde una forma de *ruptura* que, más que determinar, concreta el tipo de individualidad problemática desde la que se consagrará aislado: de carácter enteramente consciente y voluntaria, perteneciente a un ámbito minoritario (singular o de pequeñas pluralidades), cuya actividad suponga una amenaza para el orden (orden referido no solo al plano de las realidades más cercanas y convencionales (político, social, en parte cultural...), sino a aquellas que por lo general se asimilan a lo trascendente (cuestionamiento de la condición y límites humanos, experiencia de lo religioso...), y, por último, que tal transgresión opere además desde un principio de indisolubilidad, incluso identidad, entre lo vital y artístico.

1.2. ‘Malditismo’ como forma de ‘libertad’. La posibilidad del mal

Antes de detenerse en el ámbito de lo *particular*, circunstancial y concreto, debería analizarse si la factibilidad referida a la *gestación* de esta clase de sujetos no apunta, en el fondo, a un asunto que al traspasar el conflicto histórico (sistemas definidos por la espacialidad y el tiempo), alcance valor de *universal* a través de una constante que parece inherente a la propia constitución del hombre: capacidad para el bien y para el mal, o, lo que es lo mismo, capacidad de *libertad*.

Rüdiger Safranski ya se refiere al mal y a sus intervenciones (véase Safransky, 2000) como algo que lejos de explicarse a través de la asistencia de figuras externas y autónomas («diablo»), partiría de ese *dramático* patrimonio humano gracias al que, contrariamente a lo que resulta propio de otras especies, se le otorga a este la posibilidad de la elección: privilegio o carga —según se mire—, pero importantísima potencia mediante la que un *maudit* podrá erigirse como tal.

Aceptada esta opción, simultánea en su discurrir a la misma existencia del hombre, habría que adentrarse en la multiplicidad de sus manifestaciones. El cómo se encarna y actúa sobre lo ontológico, el cómo se hace objeto de la antropología, no es tema que se pueda abarcar en un sentido pleno, aunque sí debe ser *rozado* al menos, por cuanto

genera y comparte una serie de cuestiones, al fin y al cabo definitivas en lo que se está entendiendo por *maldito*.

1.2.1. Vulnerabilidad de la naturaleza humana: alianza divina. El mal como respuesta teológica a la libertad. Imaginería en algunas fuentes antiguas. El sentido del ‘pecado original’.

El mito ofrece explicaciones que nos remontan al *origen*: prolijas, porque muchas son las dependencias culturales —y muchas, las válidas— para abordar esa *ruptura* inicial, que al desgajar al ser humano de una subordinación (si acaso *omnímoda*) de lo divino, descubrirá en este potencias suficientes y capaces de aproximarle al orbe *morfológico* de los dioses. Un hecho tal refuerza su desemejanza respecto al resto de las criaturas imprimiéndole una peligrosa marca de superioridad que examinaremos con interés para comprobar el calado y modos en que la transgresión se efectúa o *puede* efectuarse.

Hablar de Shou, deidad del aire y representación del Estado en el antiguo Egipto, al que se le encomendó la esforzada tarea de mantener separados cielo y tierra, puesto que fue la rebelión del hombre la que en el pasado impidió la convivencia bajo un mismo *techo*, en el mismo espacio, entre seres de uno y otro orden, o hablar del pulso teogónico que los griegos hubieron de mantener favorecidos por el empeño mediador de Prometeo, es caer de alguna manera en la repetición de esquemas. La versión bíblica representa un modelo más, que utilizaremos a la hora de adentrarnos en cualquiera de los análisis (o más bien, reflexiones) acerca de esa capacidad de *libertad*, de cuyo uso o *abuso* dependerá la pretensión de llegar a hacerse con atributos que sobrepasan lo *terreno*.

El *Génesis* parece cifrar en poderosos actos de Creación las soluciones a un Caos más propiamente intuitivo que explícito. Caso muy distinto lo hallamos, por ejemplo, en la mitología griega, cuyo relato nos informa de un Principio colmado de detalles que se consume y recrea en el desorden. Su visión es la de un escenario infernal propuesto por morosas y redundantes manifestaciones de incesto, violencia matriz o asesinato. A diferencia, como hemos dicho, de la brevísima alusión que la Biblia hace a ese momento previo de desarreglo y confusiones, este otro acabará por convertirse en todo un lato y convulso tiempo de comienzos, cuya exposición nos lleva ante una serie significativamente extensa de la que podría ser considerada guerra civil entre los dioses.

Sostenida durante varias generaciones anteriores a la aparición del hombre, acusa sobremanera ese retraso de una *alianza* —ordenadora, de necesidad— que habría de intervenir sobre la configuración del mundo. En las Escrituras esta no se hará esperar:

Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.

Dijo Dios: «Haya luz»; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas (*Gén.* 1, 1-4).

Según acabamos de advertir, este modo con el que la acción se impone (acción de carácter sucesivo, que sin demora nos sobresalta incluso desde la primera línea) es un velo que oculta datos o impresiones acerca de una realidad precedente, apenas sugerida por ideas que oscilan entre el Caos o la Nada.

Hay, por tanto, una actividad inicial en la que se logran resultados inmediatos obedientes a la pregonada creación, cuya *bonanza* y orden —todavía incipientes— habrán de generalizarse durante el curso y transcurso de los días a través de una constatada repetición de actos, que significan el triunfo progresivo sobre esa oscuridad de la que tenemos referencias mínimas. El estado de vacío o confusión en que se decía estaba inmerso el mundo originario, serán resueltos por igual, y por igual desaparecen con la intervención de ese sujeto divino, que disocia del turbio amasijo aguas, firmamento y tierra, para poblar después cada uno de estos espacios recién formados con especies que consecutivamente les irán correspondiendo (*Gén.* 1, 1-25).

Es sin embargo el desenlace de esa sexta y última jornada, tras la que la creación se dará al fin por concluida, el momento significativo en el que aquella fórmula hasta ahora habitual de introducir los hechos («Dijo Dios [...] dijo luego Dios») cambia («Díjose entonces Dios»). Tal modificación parece transparentar no solo una cierta voluntad de que dicho episodio se distinga de los anteriores al otorgarle un carácter concluyente («entonces»), sino que servirá como llamada de atención para hacer notar que el nuevo ser que ahora surge del acto divino, el ser humano, se presenta con notables diferencias respecto a sus precedentes («a nuestra imagen y semejanza»). Asimismo, esta presencia va a imponer con su llegada una jerarquización de lo creado («para que domine»):

Díjose entonces Dios: «hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre las bestias de la tierra y sobre cuantos animales se mueven sobre ella» [...]. Y vio

Dios ser muy bueno cuanto había hecho [...]. Así fueron acabados los cielos y la tierra y todo su cortejo (*Gén.* 1, 26-2, 1).

Esta *superioridad* recibida bajo formas de gracia —«y los bendijo Dios, diciéndoles: [...] hundid la tierra, sometedla y dominad [...] sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra» (*Gén.* 1, 28)— significa el poder que precisamente aproveche y del que se aproveche el hombre para *burlar* la armonía en la que acababa de ser inscrito. Su actitud representa un *desafío* que se puntualiza y presta imágenes al *pecado original*: rompe con su creador al hacerlo con aquellos límites que a sus atribuciones humanas le habían sido impuestos. Quebrado el pacto, vulneradas las reglas, se abre una grieta, cuyas consecuencias parecen las de «un desgarró tan profundo que Dios, según la historia de Noé, está a punto de revocar esta creación» (Safransky, 2000: 21).

La escena bíblica condensa este *salto* con materiales de representación de cuya presencia tampoco se prescinde en un buen número de culturas. Nos referimos al árbol, a sus posibles entrañas simbólicas o alegóricas, que de este modo nos involucran en el proceso que anunciamos:

Plantó luego Yavé Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal [...]. Tomó, pues Yavé Dios al hombre y le puso en el jardín del Edén para que lo cultivase y guardase, y le dio este mandato: «De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás» (*Gén.* 2, 8-17).

Hablábamos de imagería, hasta cierto punto, común. Juan-Eduardo Cirlot se suma, como otros, a una contemplación de este elemento en tanto que soporte básico del *pecado original*, según su esencial protagonismo en la oleada de las tradiciones (Cirlot, 1991: 77-80); una promesa de estudio generosamente atractiva cuyo tema y seguimiento nos hubiera dejado inmersos probablemente en el desarrollo de otra tesis. A pesar de ello, le dedicaremos un menguado espacio por cuanto sus concisas referencias significan un refuerzo de determinados aspectos del *Génesis*, que también alcanzan el territorio de conceptos por definir sobre el que nuestros objetivos se deslizan (entiéndase la elección de este o cualquiera de los textos seleccionados, entre los muchos que se podrían escoger, siempre al margen de motivos que respondan a creencias personales, y cuyo interés ciframos solo en esa condición o valor que como fuentes literarias poseen).

A una primera identificación de determinadas especies con lo sagrado, en un sentido amplio y atendiendo a su género (es el caso de la encina, fresno, tilo o higuera,

entre los celtas y regiones de Escandinavia, Germania e India, respectivamente), se le suman otras tantas asociaciones de las mismas con divinidades ya concretas, emergentes de la diversidad mitológica. Esta riqueza de representaciones nos avisa de un fondo que todas comparten, según el cual, dicho símbolo conectaría al fin y al cabo con una realidad cósmica a la que corrientes de lo ontológico y antropológico irrigan.

Múltiples derivaciones de la morfología que el árbol posee acuden a la llamada de un sentido de la verticalidad que lo hace eje del mundo ante los ojos abiertos por el rastreo religioso de Mircea Eliade, al tiempo que recto conductor entre los dominios de la vida subterránea y del cielo. Es capaz por ello de abarcar tres mundos que Cirlot apunta escalonadamente: el inferior, ctónico o infernal; el central, terrestre o de la manifestación, y, por último, el superior o celeste. Una división así se podría asociar sin dificultad a aquella que también observamos en cada uno de los niveles de su forma, una vez que atendemos a cada una de sus partes por separado: raíces, tronco y copa.

Resulta habitual en el cristianismo desarrollado durante la Edad Media la proximidad iconográfica del árbol con la cruz de la Redención, cuyo travesaño le otorga a aquel un nuevo sentido, al incorporar con su presencia el componente de la horizontalidad (orden de la manifestación, de lo terreno). El hecho de que dicho madero corte al eje ascendente (orden de lo espiritual, de la trascendencia), convertirá a la cruz en sistema binario, en una imagen construida sobre pares de contrarios, que no consiguen sino reforzar ese sentido agónico que a la crucifixión le suele ser atribuido. Como inversión dramática del *árbol de la vida*, en ocasiones se representará con nudos, ramas, aspecto espinoso, o sustituyendo su estructura habitual de *T* por aquella otra de *Y* (Cirlot, 1991: 154).

Entre las posibilidades que sus significados más generales nos ofrecen: sea el anteriormente aludido de eje cósmico, sea el que lo erige en expresión material, eficaz y *plástica* de la vida, las aportaciones hechas por diferentes corrientes de la mitología y del folklore parecen figurar entre las más ricas, las más capaces de saturarlos con matices heterogéneos, a la vez que no dejan de operar sobre una base de referentes que casi siempre evoluciona y crece a favor de la reafirmación de sus contenidos y de una intensidad simbólica.

Si retomamos los versículos del *Génesis*, hallaremos una presencia duplicada del árbol precisamente sita en el centro edénico: *arbor vitae* (*árbol de la vida*), y *árbol del bien y del mal* (o del *Conocimiento*). Tal geminación iconográfica no es sin embargo

exclusiva de esta fuente que elegimos. Así lo demuestran, por ejemplo, las descripciones alusivas a la entrada del cielo babilónico, que la convierten en poseedora simultánea de los árboles de la verdad y de la vida.

Respecto a este último (*arbor vitae*), no es extraño encontrar su imagen invertida enraizándose desde las regiones superiores, y cuya copa seguiría un crecimiento *contra natura* al orientarse hacia la tierra. Juan Eduardo Cirlot nos remite a autores como Helena Petrovna Blavatsky, pionera del esoterismo y cofundadora junto con Henry Olcott, investigador de fenómenos psíquicos, de la Sociedad Teosófica de Nueva York (1875), para justificar esta sustitución del simbolismo natural. La también conocida con el apelativo de *Madame* Blavatsky hará que en la representación del árbol prevalezca la idea de la involución (materialización), según la cual todo crecimiento que se verifica en lo material es una *opus inversa*, y como tal ha de ser reproducida:

En el principio, las raíces del árbol nacían en el cielo y emanaban de la raíz sin raíz del Ser integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas del Pleroma, proyectó en todos sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y después, de arriba abajo para que tocaran el plano de la tierra. Por esto, el *árbol de la vida* y del ser es representado de esa forma (Blavatsky en Cirlot, 1991: 79).

Concepto ya existente en los *Upanishads*, donde sí queda manifiesta la correspondencia entre sus ramas y una suma del éter a los cuatro elementos (aire, fuego, agua, tierra), así como en la lectura del *Zohar* hebreo, por la que precisando el sentido de su extensión, este partiría —enteramente iluminado por el sol— desde lo alto y en descenso.

También la literatura de Dante puede considerarse un buen ejemplo para señalar tales inversiones alternativas a su sentido natural de la verticalidad. La representación de una copa integrada por el conjunto de esferas celestes, cuyas raíces (origen) miran hacia arriba partiendo de la zona más elevada de esta disposición (Urano), contribuirá a consolidar la mencionada imagen.

El caso contrario nos llevaría a tradiciones como las transmitidas dentro de la mitología nórdica, en tanto su *Yggdrasil* (árbol cósmico) conservaba ese sentido ascendente y *normal* de crecimiento que también coincide con el elegido por aquella opción bíblica que al principio de estas escuetas referencias nos mantenía atentos.

Según el discurso del *Génesis*, el hombre desoye la prohibición relativa a la accesibilidad y acceso del llamado *árbol de la Sabiduría*. Es entonces cuando todo un

ignorante estado de bienestar que lo mantenía unido a ese espacio que regían los después malogrados preceptos de armonía y orden, se modifica. Lo mismo sucede, simultáneamente y como consecuencia, con los lazos *contractuales* por los que se vinculaba al Creador. Tras esta brecha, surgirá al fin la *maldición*:

Y dijo la serpiente a la mujer: «No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal» [...] Vio, pues la mujer que el árbol era deseable para alcanzar por él la sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido [...]. Abriéronse los ojos de ambos [...]. Dijo luego Yavé Dios a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita serás entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo [...]» (*Gén.* 3, 4-14).

De igual modo resulta maldita la tierra. En un acto así se renuevan relaciones que ahora describen un ámbito de destierro: este se inaugura abierto a posibilidades hasta el momento desconocidas determinadas por el dolor, el esfuerzo y la muerte. Se trata, en definitiva, de una expulsión preventiva que no hace otra cosa que sugerir el *peligro* que la propia capacidad potencial de la naturaleza humana encierra:

Díjose Yavé Dios: «He ahí al hombre hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida, y comiendo de él, viva para siempre».

Y le arrojó Yavé Dios del jardín del Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado. Expulsó al hombre y puso delante del jardín del Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida (*Gén.* 3, 22-24).

Ante este desenlace se crea una sensación de amenaza, de poder o riesgo, por los que la elevación distintiva de la especie parece precisamente radicar en el don de la *libertad*; más aún, de una *conciencia de libertad*, que con seguridad se observa ausente en el resto de las criaturas.

Rüdiger Safranski no deja de hacer ciertas consideraciones al respecto. Antes de comer del árbol, la inocencia paradisiaca se habría abandonado ya con el propio hecho y establecimiento de la prohibición: hacerlo, probar su fruto, sería tener conciencia *ética*. Tras ella, presenciamos el momento en el que entra en juego ese previo discernimiento entre lo bueno y lo malo, entre lo admitido y lo vetado, como algo que se nos presentará consecutivo con una disposición —sin trabas— del hombre para aceptar, o no, el mandato:

En la medida en que este árbol prohibido se halla entre los demás árboles, el conocimiento del bien y del mal ha sido concedido ya al hombre. Este sabe, al menos, que es malo comer de él [...]. Dios no se había limitado a programar al hombre, sino

que había añadido una apertura a su ser. Lo había ampliado y enriquecido con la dimensión del deber. De golpe la realidad se ha hecho más amplia, aunque también más peligrosa [...]. En el paraíso comienza la carrera de la conciencia y con ello a la vez la aventura de la libertad (Safransky, 2000: 22-23).

Tal reflexión puede dar luz a interpretaciones como las llevadas a cabo por Hegel quien, lejos de considerar un efecto adverso —de *caída*— en el proceso que se inicia con el *pecado original*, reconoce en él el verdadero comienzo de una historia de éxitos, capaz de ofrecer por fin salida a ese «degradante jardín para animales» que mermaba y recortaba la dilatada condición del ser humano. Desde este instante se anuncia un aprendizaje, que habrá de completarse cuando *conocimiento y libertad* discurren parejos, cuando el progreso de uno y otro los vaya haciendo complementarios a través de esa serie de elecciones que constantemente nos conducen al triunfo o al fracaso, pero que, como su filosofía sostiene y defiende, resultará benefactor por cuanto el citado conocimiento «sana la herida que él mismo es».

Esta dimensión de lo prohibido, de las consecuencias que acarrea el ejercicio de una independencia *potente, extrema y provocadora*, será objeto permanente de exploración, búsqueda y cultivo en el *maudit*, en la medida en que significan un ahondamiento en su naturaleza por el cual esforzar y hasta distorsionar los límites que, como hombre, le estaban permitidos. Al recordar la importancia que ese cierto sentido de omnipotencia recién adquirido por una Sabiduría ilícita adquiere, la de sus repercusiones, y tomar conciencia de la magnitud que dicho acto de transgresión llegará a alcanzar cuando un sujeto *manipula* la demarcación de su propia esencia y la traspasa, nos encontramos, una vez más, ante conclusiones en las que ya se advierte del peligro que ese abuso de la mencionada libertad supone:

La prohibición divina señala al hombre sus límites. Ni puede hacerlo todo ni saberlo todo. ¿No es lícito o no puede? No puede, porque al final no logra alcanzarlo. Y no le es lícito porque con ello se daña a sí mismo.

El hombre no ha de querer saber demasiado, ha de saber lo que le corresponde. Y tampoco ha de querer verlo todo; tiene que respetar algunas cosas ocultas (Safransky, 2000: 26).

La respuesta de Adán y Eva, su reacción ante la ley de Dios, precisamente se convierte en señal y prueba de que, a diferencia de otros seres creados, su nueva relación con la naturaleza no se basa en la *necesidad*, sino en la tan referida capacidad para *elegir*:

El hombre es libre, puede elegir y también puede elegirse equivocadamente. Crea su propio destino para sí mismo [...]. En el resto de la naturaleza, la cosa no es así. Todo lo que es sigue su teleología interna. Eso tiene validez para la naturaleza inorgánica, las plantas y los animales. Solo en el hombre actúa distintivamente esta tendencia de la naturaleza, pues en él se rompe a través del conocimiento y de la voluntad libre. Por eso se le ha impuesto la tarea de encontrar su esencia y su destino. El hombre ha salido de las manos del Creador, pero ha salido de allí inacabado en una sublime forma. Ha de intervenir en sí mismo con sus manos creadoras (Safransky, 2000: 31).

Esto nos conduce a los inquietantes términos de «naturaleza abierta», «animal no fijado» (haciendo uso de la expresión de Nietzsche), por un camino en el que la posibilidad de que el mal exista habría de focalizarse justo en la dimensión humana, y no en poderes considerados independientes o externos a él. De ser así, de verificarse esta segunda situación, el sujeto podría ser exculpado —más bien disculpado— en tanto que víctima de un influjo de fuerzas que se describirían ajenas a su voluntad.

En este cauce se contienen numerosos discursos de autores que no dan cuerpo y materia a un mal extrínseco al hombre en la figura interventora de la serpiente, sino que ligan el hecho crítico del *pecado original* a un ejercicio libre de la volición, principal causante de la ruptura de ese pacto con su Dios. Recordaremos solo de un modo fugaz, que la literatura también adopta este concepto. Es por ejemplo en el *Caín* del romántico George Gordon Byron donde Lucifer explica al personaje del título, del que hablaremos en el siguiente apartado, que la serpiente que tentó a sus padres no fue sino un simple animal capaz de despertar en ellos al demonio que dormía en su interior.

Esta interiorización del mal aparecerá muy extendida en el romanticismo y sus proximidades, junto con otro proceso paralelo que supone una reivindicación de la figura del Diablo a través del *dandy*. Muestra de ello es una serie de convicciones como la de Charles Baudelaire, según la cual lo *abyecto* existiría sin necesidad de intervenciones externas, y en tanto que resultado de esa degradación del hombre que sigue inexorable su propia dinámica; así lo explica este poeta francés: «Maturin, Byron y Poe han expresado admirablemente la parte blasfema de la pasión; han proyectado fulgores espléndidos, deslumbrantes, sobre el Lucifer latente que está en todo corazón humano» (Baudelaire en López Castellón, 1999: 98).

Dentro de tal consideración, por la que se responsabiliza al ser humano que abusa de su libertad de una ausencia de Bien, las tres personalidades integrantes de la escena bíblica del *pecado original* han sido interpretadas como tres encarnaciones clásicas de la *caída*, que en realidad solo prestarán su forma a esos tres aspectos del

propio hombre que suponen una voluntad de transgresión, un acceso a lo prohibido; esto es, imaginación, concupiscencia y sabiduría. Mario Praz nos recordaba la visión que el ensayista, crítico literario y filósofo italiano, Elémire Zolla, nos ofrecía a este respecto en su obra *Storia del fantasticare*:

Los tres personajes de la caída son las tres partes del hombre: la imaginación, que es castigada; la concupiscencia, es decir, su parte femenina, personificada por Eva, que es pecaminosa, pero que por la gracia divina podría transformarse en Sabiduría hecha carne, y por último su parte viril, la única responsable del verdadero pecado cuando consiente en los placeres a que la parte femenina es inducida por la serpiente. La relación entre serpiente y fantasía es arquetípica, reaparece espontáneamente en las metáforas de los poetas [...]. Quienes firman el pacto con la serpiente entran en un universo donde todo se trastorna; en vez de ser ahuyentada, la fantasía es cultivada, adornada, nos convertimos voluntariamente en su alimento (Zolla en Praz, 1988: 444).

Recuperando de nuevo las referencias y fuentes relativas al texto bíblico, observamos, sin embargo, versiones, variaciones gnósticas (como el caso del *Apocalipsis* de Baruc) donde sí va a concebirse un mal autónomo y encarnado en el animal arriba referido, para el relato de ese enfrentamiento que entre *iguales* (pareja antagónica dios / antidiós) se llevaría a término, a través de un intento por ambas partes de llegar a hacerse con el alma del hombre:

Y dijo Dios a Miguel: «Da un golpe de trompeta para que se congreguen los ángeles, para que adoren la obra de mis manos que hoy creé» [...]. Se congregaron todos los ángeles y veneraron a Adán según su orden. Pero Satanael no adoró [...]. Dijo además: «Plantaré mi trono en las nubes y será igual al altísimo». Por eso Dios lo arrojó de su presencia [...]. Y el Señor mandó al ángel que vigilara el paraíso [...]. Entonces fue Satanael y encontró la serpiente. Se convirtió en gusano y le dijo: «Abre tu boca y trágame en tu tripa» [...]. La serpiente se lo tragó, entró en el paraíso y encontró a Eva [...]. Eva a su vez dijo: «Comemos de cada árbol del paraíso, Dios nos ha mandado que no comamos de este árbol». Cuando Satanael oyó esto le dijo: «Dios se sentía envidioso de vuestra vida, de que seáis inmortales. Pero toma, come y verás, y dale también a Adán». Comieron los dos, se abrieron los ojos de ambos y se dieron cuenta de que estaban desnudos (Baruc en Safransky, 2000: 27).

Poco dista este testimonio de aquellos hallados por Safranski en épocas que nos remiten a un cristianismo prístino, cuando el recurso a una explicación basada en esquemas e imágenes gnósticas o maniqueas del mundo era más que frecuente:

El mal se convierte en diablo, en antidiós, que lucha por el alma del hombre. Ireneo, padre de la Iglesia en el siglo segundo después de Cristo, fue uno de los primeros en defender la idea de que con su muerte Jesús redimió a los hombres del poder del diablo. La lucha a dos entre el diablo y Jesús se convierte para la creencia popular en el motivo de la doctrina cristiana de la redención [...]. La personificación del mal, hasta llegar a convertirse en un poder autónomo más allá del hombre y de

Dios, se consuma en el siglo XIII aproximadamente. En esta época están unificados todos los rasgos importantes en la imagen del diablo [...]. Personifica todo lo invertido [...]. Pasa a ser el enemigo de Dios, pero reclama a su vez la fe en Dios. No se puede creer en diablo sin creer también en Dios (Safransky, 2000: 27-28).

Al retomar la idea inicial de que esta rebeldía inaugura en el hombre una tarea de *terminarse*, de dirigir ese poder del que su voluntad es poseedora una vez que la toma de conciencia con la propia libertad se cumple, recaerán sobre su actitud soluciones diferentes, cuyo estudio, al igual que el relativo a otros aspectos que también se tratan de un modo tangencial, quedaría fuera de los objetivos de esta tesis, a no ser como referencias que, llegado el momento, ayuden a esclarecer y delimitar las posibilidades que un *maudit* explora y alcanza.

En general, sus direcciones se agruparían bien en torno a la confianza del ser humano para orientarse a sí mismo (tendencia presente en parte del pensamiento antiguo), bien en la creencia de que, por el contrario, este debería regirse por algo distinto a él, superior y trascendente. Tal opción estaría en la línea de San Agustín, para quien —con el pecado— el hombre traiciona y pone en juego su capacidad de trascender. De no obrar su voluntad al unísono con la de Dios, el resultado sería el de una ceguera correspondiente al orgullo obstinado y dañino, a una *falsa soberanía* que supone el desligarse de ese *fundamento originario* cuando el espíritu se complace excesivamente en sí mismo. Desde su concepción, tal postura implica un empobrecimiento de la condición esencial humana, tampoco extraño en ámbitos ajenos a lo religioso.

Albert Einstein es un buen ejemplo a la hora de comprobar estas últimas conclusiones aplicadas sobre otros campos, al prevenirnos de un proceso de corrupción, de cierta depravación, como el que en concreto se observará en la ciencia cuando esta atiende en exclusiva a fines materiales o guiados por un interés estrictamente personal:

Un ser humano es una parte del todo que llamamos “universo”, una parte limitada en el espacio y en el tiempo. Se experimenta a sí mismo, con sus pensamientos y sentimientos, como algo separado de todo lo demás, lo cual constituye una ilusión óptica de su conciencia. Esta ilusión es para nosotros una suerte de prisión, que limita nuestras aspiraciones e inclinaciones a unas pocas personas cercanas a nosotros. Es tarea nuestra liberarnos de esta prisión (Einstein en Safransky, 2000: 53).

En otras palabras, no ha de traicionarse la imbricación del sujeto (sujeto que se desarrolla, evoluciona y avanza) con ese *algo* que este físico entiende como unidad de naturaleza y espíritu, a la vez que apertura comunicante hacia una «verdad suprema»

y hacia «la belleza más radiante». Este modo de concebirse a sí mismo vinculado al todo, aparece en el marco de una tradición que se corresponde con la filosofía que Leibniz denominó *philosophia perennis*, cuya base común (visible ya en los presocráticos y mantenida hasta el siglo XX), por la que el hombre se define según su integración con lo absoluto, podremos recordar ahora a través del ensayo al que pertenece este fragmento:

Según la concepción de la filosofía perenne, Dios no es totalmente otro, contrapuesto al hombre, sino el absoluto que envuelve al hombre y lo penetra. En él vivimos, tejemos y existimos, aunque esto no sea a través de la fe, como en la religión, sino en el medio del conocimiento. Puesto que la filosofía perenne entiende el absoluto como un todo integrante, su fin no es ser redimida, sino descubrir esa totalidad y con ello lograr una experiencia más profunda de la pertenencia a ella (Safransky, 2000: 70).

1.2.2. Vulnerabilidad del grupo: pacto social. El mal como respuesta antropológica a la libertad.

En otra vuelta al texto bíblico como muestra válida de relato antiguo acerca de los comienzos, somos testigos de un nuevo acto de transgresión que se comete en contra del precepto divino. El asesinato de Abel, uno de los considerados descendientes de Adán y Eva, a manos de su propio hermano, Caín, viene a reforzar esa especie de antropología del mal abierta tras el *pecado original*.

No dejan de resultar llamativos los términos elegidos con los que se designa a ambos hijos, si tenemos en cuenta el hecho de que en más de una ocasión el nombre propio actúa como potencia que, estrechamente unida a su portador, puede informarnos sobre sus defectos o virtudes, sobre el destino para el que parece haber sido creado (*nomen est omen*) o respecto a cualquiera de los muchos contenidos simbólicos que a través del mismo se condensan.

En este sentido, la palabra *Caín*, que en lenguas semíticas significa ‘forjador’, ‘herrero’ y que etimológicamente aparece emparentada con *cainîti*, ‘crear’ (Caín es el primer creado por Eva, ‘madre de los que viven’), servirá para caracterizar al responsable de esta otra forma de vulneración, con la que el mal se muestra y nos demuestra su existencia:

En la Antigüedad estaba rodeado de misterio el arte de la elaboración de los metales y de su transformación en adornos radiantes y peligrosas armas; esto dio a los

herrereros la fama de estar en conexión con poderes extrahumanos. Los herreros son seres ctónicos que habitan en la oscuridad [...]. El hijo de dioses Hefestos, expulsado del Olimpo, trabaja en una herrería inaccesible a la luz solar, en la profundidad de la tierra.

El primer herrero mencionado en la Biblia fue Tubalcaín, «forjador de herramientas de bronce y de hierro» (Gn 4, 22), que procedía de la línea maldita de Caín. Etimológicamente, «Caín» significa «herrero», aun cuando se le caracteriza como agricultor (Gn 4,2). En contraste con el nomadismo (personificado por el pastor Abel), la cultura comienza propiamente con el cultivo del campo [...]. El pecado de Caín ha de entenderse como símbolo de la decadencia que comienza con la cultura (Lurker, 1994: 111).

Si el mito atávico del herrero que mata al pastor y por ello es condenado a huir, repudiado, pero a la vez temido por sus semejantes, emerge en la cultura de diversas civilizaciones, e incluso en el terreno de la simbología alquímica como figura que se asimila a la del poeta maldito o a la del profeta despreciado, las Sagradas Escrituras justificarán la marginación, la condena y el estigma recibido por quien, según nos acaba de indicar Manfred Lurker en el texto arriba expuesto, asume el «símbolo de la decadencia que comienza con la cultura» a través del fratricidio. Esta clase de proscrito abrirá las puertas a toda una tradición de parejas dialécticas de valores y de sus representantes-tipo, respecto a la cual la literatura también toma parte activa. Una vez más nos remitimos a Baudelaire:

El poeta sabe que su rebelión, como la de Satán, está condenada al fracaso. Pero le queda el consuelo del orgullo digno, y a él se entrega. Baudelaire contraponiendo a las dos razas cuyo enfrentamiento constituye el trágico nudo de la historia: la de Abel, los adoradores de Dios, los agraciados, las gentes de orden que proliferan y multiplican sus ganancias, y la de Caín, los adoradores de Satán, desheredados, infecundos y malditos (López Castellón, 1999: 99).

La proyección del gesto de Caín, de tal acto singular que trasluce una condición abyecta, resulta inmediata sobre la naturaleza de la civilización cuando este mal antropológico, abierto tras el *pecado original*, es ya observado por Dios no solo circunscrito a dicho personaje, sino verificable y extendido en la totalidad de su descendencia:

Viendo Yavé cuánto había crecido la maldad en el hombre sobre la tierra y que su corazón no tramaba sino aviesos designios todo el día [...] «Voy a exterminar al hombre que creé sobre la haz de la tierra; y con el hombre, a los ganados, reptiles y hasta las aves del cielo, pues me pesa haberlos hecho» [...]. La tierra estaba toda corrompida ante Dios y llena toda de violencia (*Gén.* 6, 5-11).

La única respuesta parece ser la de una destrucción a la que daría forma la llegada del diluvio. Según esta fuente, si aquel primer acto creador *ex nihilo* conseguía

domar al Caos, el episodio que aquí sigue contiene un ejercicio de asolamiento, causado por esa presencia extensiva del mal. Con este hecho se preparará el camino para una segunda creación. Esta no surge ya desde la nada, sino a partir de los únicos supervivientes a los que solo la excepcionalidad de su justicia salva. Se trata de Noé y de su familia, a quienes también habrán de acompañar las parejas —*inocentes*— de animales representativas de cada especie.

A raíz de esto, nos atreveríamos a deducir relaciones vinculantes entre cualquier forma imponente de desorden y todo aquello que se desarrolla bajo diversas manifestaciones con las que una ausencia de bien aparece expuesta. Mal humano y caos exigen, por tanto, el desarrollo consecutivo de dos episodios de creación, aunque de diferente signo, que los superen, dando lugar al establecimiento de la sociedad y a la formación del mundo, respectivamente.

1.2.3. Conclusiones.

El mal como respuesta teleológica

Marcado está, tal como se viene anunciando, este doble espacio que será materia de constante transgresión en los *malditos*: el de las leyes que competen a la naturaleza de los hombres, y el de aquellas más propiamente dirigidas a un llamamiento de seguridad por parte del engranaje social.

Más adelante se hablará del sentido o finalidad a los que apunta dicha transgresión, que en cierto modo no deja de coincidir con el empeño que autores especialmente interesados en la búsqueda de la génesis del sujeto moderno, como lo fue Georges Bataille, demuestran a la hora de intentar hacer de semejante proceso subversivo algo tan sagrado como sublime: trascendencia con ayuda del Mal, se ha dicho; una moral que lejos de conservarnos, apura nuestra vida en el giro ígneo de la combustión: vértigo, conciencia de sacrificio, juego con nosotros mismos, y malgastadas existencias, resultantes de esa puesta en práctica del *exceso* que en último término calcina y consume a quien lo cultiva.

En consecuencia, no es de extrañar la admiración de Bataille por artistas de la condición de Poe, Flaubert o Sade, a causa de su *pasión*. Bataille, en cuyo pensamiento

el filósofo Michel Foucault advertía un *escarceo* audaz con lo extremo, arriesgado y culminante, especialmente visible a través de la obra *Somme athéologique*⁷, distinguirá entre acciones, bien motivadas por un Mal *crapuloso*, bien por el que, de índole opuesta, consideraría *pasional*:

No es menos verdad que el Mal, considerado bajo el ángulo de una atracción desinteresada hacia la muerte, se diferencia del mal cuyo sentido es solo el interés egoísta. Una acción criminal “crapulosa” se opone a la “pasional”. La ley las rechaza a ambas pero, en cambio, la literatura más humana es el lugar sagrado de la pasión. No por ello la pasión escapa a la maldición: una “parte maldita” se reserva para aquello que más sentido tiene en una vida humana. La maldición es el camino de la bendición menos ilusoria.

Un ser orgulloso acepta *lealmente* las consecuencias más terribles de su desafío. Aunque en algunos casos tenga que plantar cara. La “parte maldita” es la del juego, la de lo aleatorio, la del peligro. Es también la de la soberanía, pero la soberanía se expía (Bataille, 1987: 33).

De estos males arriba citados solo será valorado de un modo positivo el primero de ellos (mal *pasional*), en tanto que su desarrollo, al que llegaríamos por medio de una entrega incondicional al mismo, no obedece a ningún tipo de anhelo material, interesado, o puesto al servicio de ideologías concretas, por las que este mal se estatizaría y socializaría.

En contraste con el llamado *crapuloso* o *infame*, su experiencia parece ser equivalente a aquella que hallaríamos inmersos en una especie de doloroso estado místico, o de trance, al que nos conducen esas posibilidades no siempre ejercitadas de la condición humana. Desde la perspectiva de Bataille, tal exaltación es posible y debe buscarse a causa de la siguiente equivalencia: «Como la muerte es la condición de la vida, el Mal, que se vincula en su esencia con la muerte, es también, de manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal, pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón [...] debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que se escapa a los límites» (Bataille, 1987: 32-33).

Ante una sugerencia así debemos recordar la capacidad que este mismo autor otorga a la literatura para la transgresión, para convocar a ese Mal soberano y determinar, en definitiva, la dimensión *pasional*, *maldita*, de quien se interna en tal proceso:

⁷ Volumen que recoge los libros de Georges Bataille *L'expérience intérieure*, *Le coupable* y *Sur Nietzsche*.

Lo más notable en este impulso es que una enseñanza de este tipo no va dirigida, como la del cristianismo —o la de la religión antigua— a una colectividad ordenada [...]. Se dirige, por el contrario, al individuo aislado y perdido, a quien solo le concede algo en el instante: es solamente *literatura*. Su única vía es la literatura libre e inorgánica. Por eso está menos obligada que la enseñanza del saber pagano o el de la Iglesia a pactar con la necesidad social, que en muchos casos está representada por convenciones (abusos) pero también por la razón. Únicamente la literatura podría poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley [...]. La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: «lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad»; o como hace el cristianismo: «lo que yo he dicho (la tragedia del Evangelio) nos compromete a seguir el camino del Bien», es decir, de hecho, el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro (Bataille, 1987: 29).

Como resultado, la predilección de Bataille por los autores nombrados al principio de este capítulo (Poe, Flaubert, Sade...) se explicará, sobre todo, a partir del reconocimiento de su «Maldad», de la voluntad y resistencia que estos muestran ante una consumación y consumición vital, fruto de ese difícil y torturado acceso que lo *superior* parece poner insistentemente a prueba, según el cual, la cima, el punto supremo de dicha vía estarían precisamente representados por el Mal.

El escritor vienés Stefan Zweig, decidido a analizar la representatividad de Hölderlin, Kleist y Nietzsche bajo este signo de *quema*, reintentará definiciones del Demonio y de lo demoníaco un tanto descargadas ya de su tradición mística y religiosa, con el objetivo de que, bajo una nueva interpretación, acaben siendo consideradas como una propiedad más de esa cierta inquietud innata y esencial a todo hombre. Este ímpetu interior, poder del ser humano, que lo separa de sí mismo para con-fundirlo con sustancias de lo infinito y elemental, acabará otorgando a tal sujeto un carácter de *poseso* con el que fijar su alojamiento en el precipicio irreversible de los espíritus creadores:

Es como si la Naturaleza hubiese dejado una pequeña porción de aquel caos primitivo dentro de cada alma y esa parte quisiera volver al elemento de donde salió: a lo ultrahumano, a lo abstracto. El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja el ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta a la anulación de sí mismo [...]. Solo al que crea algo le es dado trasladar esa lucha demoníaca desde los oscuros repliegues de su sentimiento a la luz del día, al idioma (Zweig, 1999: 11-13).

Frente al hombre *medio*, hombre representante de un grupo mayoritario al que el orden *corrige* y *disminuye* (figura que tan bien va a encarnar la del burgués), serán estos gigantes rotos los que se pudran voluntariamente en pugna con su propio impulso

de gusto agónico; a él habrán de dominar, o bajo él habrán de caer, acaso, con ese *tic* fatal de quien se aventura a esta especie de proceso *iniciático*:

[...] pues cuando el demonio reina como amo y señor en el alma de un poeta, surge una llamarada, un arte característico: arte de embriaguez, de exaltación, de creación febril, un arte espasmódico que arrolla al espíritu, un arte explosivo, convulso, de orgía y de borrachera, que los griegos llamaron *μανία* y que se da solo en lo profético o en lo pítico (Zweig, 1999: 13).

El controvertido Friedrich Nietzsche era consciente del peligro: una fruición por la verdad que nos agujonea hasta anteponer «la ruina de la humanidad» a «la ruina del conocimiento», tal y como fueran instados los filósofos —con toda su correspondencia simbólica— a «edificar sus casas» al borde del Vesubio, y convertirse en ese héroe intelectual capaz de pronunciar el lema de su propia condena.

Con agudeza verbal Zweig imprime fuerza a esta óptica de Nietzsche, desde la que el sentido que hayamos de darle a la vida debe situarse siempre por encima de la misma vida; un *Fiat veritas, pereat vita* para el que a sabiendas llega a quemarse en su propia lucidez. Muy lejos queda el placer, la serenidad de ánimo y aquella armonía a la que un equilibrio intelectual nos podría conducir: agotado y descompuesto, este apasionado de la verdad será el eterno cazador que se desgarré en el delirio, pugilista irracional que pierde el tacto y que apenas palpa ya sus deseos de conocimiento ilimitado. Y es que una verdad que, como se ha afirmado, no supone el «término final de una ecuación, sino una elevación constante y demoníaca hacia una tensión mayor del sentimiento vital», solo puede desbrozarse con el temblor mortal de lo extremado, y con la prolongada exposición del individuo a *deteriorarse* en el intento. Así será también el traspaso de los límites que se le imponen al poeta:

La poesía pertenece a la fatalidad; por eso el poeta sabe que ha de renunciar a lo agradable de la vida y abandonarse mansamente a las fuerzas sobrenaturales [...]. El poeta está siempre en peligro porque lucha con las fuerzas que no conocen el freno. Es como un pararrayos solitario que recoge toda la exhalación tremulante del Infinito, y ese fuego celeste que recoge lo presenta, envuelto en música, a los habitantes de la Tierra. Está solo, frente a toda la tensión atmosférica del fuego Sagrado, y esa fuerza es casi siempre mortal (Zweig, 1999: 62-63).

El funcionamiento de estas capacidades, a menudo veladas en el hombre para asegurar su *conservación*, nos pondrá inmediatamente en contacto con mecanismos más o menos intuitivos, más o menos deducidos de esa difícil relación del arte con la *normalidad*. En términos de *transgresión* se podían casi resumir explicaciones para lo

maldito, para justificar una invasión de ese *otro lado* en el que no solo las líneas de lo individual y lo sagrado, sino también de lo social, aparecen sin discontinuidad sobre una cartografía descriptiva de *estigmatizados*:

Todas las biografías evocan la independencia de los grandes creadores y los seres excepcionales que se rebelan contra el orden social, se retiran del mundo para refugiarse en el exilio de la creación. Lombroso [...] traza un retrato caricaturesco: «Se ha dicho del hombre genial, al igual que del loco, que nace y muere solitario, frío, insensible a los afectos familiares y las convenciones sociales» (*El hombre genial*). Con todo, destaca dos constantes de estos seres excepciones: la independencia y el alejamiento del mundo que exige el acto creativo, así como la marginalidad y la insumisión, que reflejan la ruptura con sus contemporáneos. El creador es un ser profundamente asocial al margen de las convenciones, lo que hará que a menudo se le considere un loco, pues en este ámbito la locura se acerca mucho a la insumisión (Brenot, 1998: 61).

1.3. ‘Malditismo’ y ‘creación artística’.

1.3.1. Sujeto humano y sujeto histórico. La importancia del contexto en los elementos constitutivos del hombre

Tras este tanteo de los mecanismos que seducen al ser y le permiten potencialmente rebasar los límites destinados a asegurar la convivencia humana, su relación con lo espiritual, y a debilitarlo en un braceo que desafíe a lo divino, abordaremos ahora las posibilidades que el arte ofrece como principio, medio e incluso fin en tal proceso. En él se violarán conceptos siempre relativos a lo que por *normalidad* entendemos.

El acto de creación, por los materiales *estéticos* con los que opera (plástica, música o palabra) nos exige un trato con nociones que resultarán cuanto menos nebulosas y de engorrosa exactitud; hablar de *inspiración*, hacerlo de la *genialidad* o de sus muchas claves demiúrgicas, será al fin y al cabo referirnos a una rara y tantas veces dolorosa superación de lo inefable, a la aprehensibilidad marcadamente prohibitiva y hasta prohibida de esa dimensión de lo real, que se considera inadmisibile dentro de un marco definido por lo legal o *canónico*, por lo moral y por lo racional o sano.

Lo que sí parece salvarse al amparo de una mayor claridad es el hecho de que este tipo de creación tiende al desplazamiento conjunto de sujeto y objeto artísticos hacia los *márgenes* de lo regular, de aquello que se nos presenta como algo ya aceptado,

ordenado, preceptivo y ortodoxo. Es entonces cuando se les confiere la *maldición*: maldición respecto a los demás y, según ha sido expuesto, respecto a ellos mismos.

Antes de acceder al espacio que en concreto ocupa el fenómeno literario en la Argentina, convendría detenerse un instante más, y contemplar a través de un barrido casi sinóptico aquellas formas que tales actitudes, que rupturas tales adquirieron en la expresión artística de la época: un momento agitado arriba y abajo por la referida antología de Verlaine —con la que comenzábamos como patrón de esta clase tan *exclusiva* de condenas— y respecto a la cual habremos de retroceder todavía en el tiempo. La razón para esta regresión cronológica se justifica con la conveniencia de un rastreo de circunstancias desencadenantes, dirigido a la búsqueda de esa coyuntura histórica especialmente responsable de que nuevos aspectos por ella se expliquen, y de que estos sean esenciales en la formación de la figura del *maldito*.

De este modo se prefigura o facilita un reconocimiento de posibles *temas*, al parecer inseparables de ejercicios *poéticos* que se atreven a ignorar la prohibición, sea del tipo que esta sea, según su pertenencia al campo de lo sociocultural o de lo éticorreligioso. En nuestra tesis dichos contenidos literarios se presentarán regidos por la *mutabilidad* (permutabilidad, transmutabilidad, inmutabilidad) bajo la que llegarían a la Argentina desde las postrimerías del XIX hasta la aparición del modernismo. Esta supeditación que la diversidad temática del arte mantiene respecto a sus coordenadas temporales, resulta insalvable, aun cuando tales asuntos pudiesen alcanzar una cierta categoría de *universales* por su continua presencia en el acontecer del hombre. Sobre esta consideración insistía por ejemplo el estudioso italiano Mario Praz, al poner su empeño en un sondeo y seguimiento de la evolución de elementos concretos durante los feraces años del romanticismo:

Crítica literaria presupone historia de la cultura: historia de la cultura de un ambiente e historia de la cultura de un individuo [...]. Tendencias, motivos, amaneramientos propios del tiempo de un autor, forman una ayuda indispensable para la interpretación de su obra [...]. Si bien es cierto que la vida de una obra de arte está en relación directa con su eterna contemporaneidad, o sea con la capacidad para reflejar bajo especies universales afectos de épocas históricas diferentes y distantes entre sí, también es verdad que, al separar la obra de arte de su propio sustrato cultural, se cae fácilmente en interpretaciones arbitrarias y fantásticas, que desnaturalizan dicha obra hasta hacerla irreconocible (Praz, 1999: 34-35).

1.3.1.1. La libertad en la Ilustración. El paso del ‘citoyen’ al ‘bourgeois’. Razón, materialismo y el problema de la ‘diferencia’. Escándalo y libertinaje

Hablábamos del parentesco de los *maudits* con determinadas nociones de *marginalidad* o *diferencia*, debidas en su mayor parte a usos abusivos que hacían de la libertad: libertad, hasta un punto complacida en las complejas potencias que a menudo encierran una incidencia del pecado y de la culpa.

No es de extrañar entonces que la brotadura de este tipo de subjetividades aparezca precisamente ligada a épocas en las que dicha libertad llegó a adquirir ese grado de protagonismo, tan capacitado para mover en torno a sí a todo un aparato social sobre cuyo nombre gravitaba. Por ello, previa a la escucha de disonancias y distorsiones en boca y tiempo de nuestros *poètes maudits*, haremos la de un murmullo anticipado con el que se delectaban estas sensibilidades todavía debutantes, apenas exploradas por sus antecesores:

¿Fue Sade un *surromantique*? No, pero sí la eminencia gris del romanticismo; el duende familiar que susurraba al oído de los *mauvais maîtres* y de los *poètes maudits* porque en realidad no hizo más que dar un nombre a un impulso que existe en cada hombre, un impulso misterioso como las mismas fuerzas de vida y de muerte con las que se está inextricablemente unido (Praz, 1999: 17).

Consecuentemente, habremos de adelantarnos incluso al romanticismo para encontrar todo un linaje de las recientemente aludidas pretensiones de *libertad*. Abanderadas en períodos vecinos a la Ilustración burguesa, tras el movimiento revolucionario llevado a cabo en la Francia del XVIII, parecen un buen punto de partida a la hora de hacer *oficial* la oposición que el estigmatizado agudiza dentro del sistema de la comunidad a la que pertenece.

Sin embargo, al mismo tiempo que se impuso este principio por el que se permitía una libre realización de la individualidad, se iba a exigir otro que acabó significando la contradicción de esa posibilidad de desarrollar una voluntad sin trabas, una subjetividad *ad libitum*: *igualdad* y *libertad* colisionaron como consecuencia de la demanda por parte del primero de estos términos, de una regulación y unificación de lo humano según un único modelo, bajo un único criterio:

Este programa ignoraba la desigualdad en lo humano, y no solo en lo social. ¿Consta la Humanidad realmente solo de elementos igualitarios, hombres, mujeres,

razas, complejos espirituales, corporales y anímicos? O con más exactitud: ¿*Entran en la humanidad los monstruos de toda especie*, de forma que también esté destinada a ellos la luz de la Ilustración? La Ilustración ha fracasado hasta ahora ante esta antinomia. Ha fallado ante los marginados (Mayer, 1999: 15).

De este modo se eliminan ocasiones para que lo *original* u otras *marcas* personales lleguen a emerger dentro de esa indistinción social tan buscada, ante la que representan una auténtica amenaza: pronunciamientos, cualquier manifestación o ejercicio libre de un particular que no hayan de contribuir o se aparten de lo que se considera *bien común*, van a ser interpretados como riesgo en lo que se refiere a esa conservación de una sociedad al fin y al cabo nivelada. Esto es en realidad aviso del advenimiento de una *masa* uniforme —más bien, *uniformada*—, que sería responsable en gran medida de impedir el desarrollo correspondiente a cada hombre. Hans Mayer observa así dicho *fracaso*:

[...] esa contradicción fue la pura encarnación de la Ilustración burguesa. Con la toma de la Bastilla, los ciudadanos innominados conquistaron al asalto la fortaleza de la sociedad feudal con el fin de fundar la igualdad. Como miembros de la sociedad burguesa, buscaban al mismo tiempo la plena realización de sí mismos como individuos. Igualdad e individualidad entraron en mutua contradicción. Venció la individualidad burguesa, favorecida por la situación de las clases sociales. El *citoyen* se convirtió en *bourgeois*.

En cuanto tal, quiso unir de nuevo cosas inconciliables: estabilización de la burguesía, que ahora dominaba, y libre realización de una individualidad que en casos extremos podía ser antiburguesa [...]. La sociedad burguesa de los siglos XIX y XX ha desarrollado todo esto en sentido contrario. No se trata solo de que el principio económico de la libre competencia económica presuponia la desigualdad, no la igualdad. Tampoco se trató solo de la virtud burguesa que, orgullosa de su moralidad, se contraponía al vicio aristocrático. Mucho más importante y decisivo ha sido que la demolida jerarquía feudal hubo de ser sustituida por una nueva jerarquía burguesa que solo podría basarse en la desigualdad económica dentro de un marco de la igualdad general ante la Ley [...]. A partir de este momento existían formas nobles y degeneradas de vida, vidas dignas e indignas de vivirse. Todo marginado pasó a ser una provocación (Mayer, 1999: 26-29).

Este rápido recorrido que llevamos a cabo a lo largo de diferentes momentos históricos, nos servirá para constatar que el *trémolo* nacido de la tensión *aceptación-rechazo*, tan básico para entender cómo se fragua lo *maldito*, va adquiriendo consistencia.

Pero volvamos a la época correspondiente a los años del Enciclopedismo, años imbuidos de esta corriente cuyas ideas fueron expresadas a través de los textos de

la *Enciclopedia*⁸, y que en muchos aspectos se consideraron germen de aquellas que servirían de base a la Constitución revolucionaria francesa de 1791. En esta circunstancia previa a dicha Revolución, recordábamos una reprobación generalizada respecto a cualquier tipo de desviación individual, a la que ya se señalaba claramente nociva en el intento de evitar la heterogeneidad del grupo.

Saint-Marc Girardin, invocando la lógica, el buen sentido y la utilidad social, todavía aconsejaba esa renuncia a cualquier enaltecimiento relacionado con los componentes particulares y peculiares del sujeto, a favor de aquella aspiración, de gusto tan ilustrado, de cumplir con los objetivos que permiten la implantación de una comunidad homogénea: de su «¡Seamos mediocres!», se desprende la resistencia «a la tentación de originalidad y la innovación», y un sacrificio de la «individualidad singular en aras del buen entendimiento de todos» (López Castellón, 1999: 7).

En la época ilustrada de la que partíamos, la Razón significaba un seguro para el anhelado logro de alcanzar lo que se consideraba equitativo, y una pauta exclusiva de conocimiento a la hora de acceder a aquella realidad que, de esta forma, resultaba más que *simplificada*. Conjuntamente con la aplicación de la evidencia como garantía única de lo verdadero, los mecanismos racionales supondrían el exterminio de los dogmas, de la superstición, de la metafísica y del misterio, hasta llegar a un solo modelo válido para el mundo, en el que poder encontrar la verdad: es aceptable y legítimo aquel que se conciba dentro de los límites que vienen marcados por sus dimensiones físicas. Todo lo que se escape a este tipo de examen, se considerará pasto de la barbarie, de los prejuicios o de un fanatismo deplorable.

Este planteamiento, este método de aprehender lo que se aprecia como real, pronto da lugar a la aparición de un movimiento materialista, especialmente reactivo contra las religiones reveladas (y en particular contra las tres grandes monoteístas: cristianismo, judaísmo e islamismo), a las que observarán como una de las principales

⁸ Nos referimos a la obra editada por Diderot y D’Alambert entre 1751 y 1772, compuesta de diecisiete volúmenes de texto y once de grabados. Sus contenidos inspiraron la ideología política de la burguesía francesa, modificando las bases socioeconómicas del Antiguo Régimen. Si para los enciclopedistas la razón debía imponerse sobre el instinto y el prejuicio religioso, y en el terreno de lo económico defendieron la fisiocracia y el liberalismo, en lo que concierne a la política hubo divisiones: aquellos que preconizaron la democracia al estilo inglés (basada en la igualdad natural de todos los seres humanos) y los que por el contrario se mostraron partidarios del despotismo ilustrado.

causas de esa ignorancia que *esclaviza* al hombre, impidiendo la mejora de su condición social y humana.

La materialidad de la existencia tiene unas leyes propias, autónomas, que no deben regirse por las Sagradas Escrituras, ni han de sostenerse sobre las muletas de una teología a la que calificaban de falaz. Según esto, la respuesta materialista ante la religión ofrecerá dos soluciones diferentes: en ocasiones será decididamente atea (ya en los cenáculos del París de la Regencia) y en otras deísta, en el caso de que el centro de los ataques lo constituyan los principios de la Revelación o de la divinidad. Este deísmo admite, sin embargo, la figura de un Dios creador, quien, después de haber realizado su obra, se convertirá en un mero espectador que no vuelve a intervenir en ella a no ser llegado el fin de los tiempos.

En tales condiciones, surge hacia la segunda mitad del siglo XVIII otro nuevo enfrentamiento abierto entre un sentimentalismo emergente y ese materialismo consolidado del que hablábamos, según se escruten los dominios del corazón o el mecanismo exacto de la inteligencia, respectivamente. Inmerso en esta pugna, Jean-Jacques Rousseau va a erigirse como uno de los principales representantes de la primera de las tendencias referidas. Así se sugiere anticipadamente el ensanchamiento de esa futura vía antimaterialista, por la que no solo iba a discurrir el grueso de la ideología romántica, sino el de algunas posteriores a ella:

[...] mientras el escritor clásico, deseoso de conocerse, confiaba en la introspección y transponía el resultado de sus transformaciones al plano de la inteligencia discursiva, el poeta romántico, renunciando a un conocimiento que no fuera a la vez sentimiento y un goce de sí mismo [...] encarga a su imaginación de componer el retrato metafísico, simbólico de él mismo, en sus metamorfosis. He aquí lo esencial de este nuevo modo de expresión, del que Rousseau y Chateaubriand dieron ejemplo; modo de expresión natural, directo incluso, pese a las apariencias, y que frente al procedimiento de expresión analítico presenta la ventaja de devolver al lenguaje algunas de sus más antiguas prerrogativas, las mismas que Baudelaire intentará utilizar para hacer de la poesía una “magia sugestiva” (Raymond, 1983: 12).

Dicha tensión también alcanzará los contenidos de la novela del XVIII según los dos siguientes grandes grupos de recepción, que agudizan las divisiones e incrementan esa distancia ya perceptible entre un público burgués y los núcleos aristócratas:

[...] además de las obras históricas y filosóficas, a partir de 1760 se impone un nuevo tipo, dirigido a un público burgués: la novela sentimental, que rinde culto a la

ingenuidad y cree ciegamente en la existencia de grandes sentimientos, y que, en su afán de verosimilitud, se presenta bajo la forma de la confesión.

Pero al lado de esta novela sentimental, de fuerte influencia inglesa, según Sade, se mantiene con fuerza la novela libertina, que a veces solo pretende divertir y distraer, como en el caso de Mirabeau, o convertirse en una novela de costumbres, como la obra de Louvet de Couvray, y que está dirigida a un público de aristócratas (Brouard, 1999: 21-22).

No obstante, esta posible función arriba mencionada de una novela libertina, que bien se orienta al propósito de entretener, o bien evoluciona hacia lo que se reconocería como novela de costumbres, poco tarda en transformar el materialismo desde el que este género se catapultaba en dirección contraria a la corriente sentimentalista, para convertirse en todo un canal de sensualidad extrema que el libertino llena con actitudes *monstruosas*:

La debilidad de nuestra naturaleza, la falta de reflexión, los malditos prejuicios con los que nos han educado, y los vanos terrores a la religión y las leyes son los únicos elementos que retienen a los tontos en la carrera del crimen, obligándolos a conformarse con *minucias*. Pero el individuo lleno de energía y vigor y dotado de un espíritu fuerte, que prefiriéndose, según corresponde, a los demás, sepa pesar los intereses del prójimo en la balanza de los propios, burlarse de Dios y los hombres, retar a la muerte y despreciar las leyes, convencido de que todo lo debe a sí mismo, pensará que las lesiones que va a recibir el otro, y que a él no le dañarán físicamente para nada, no pueden compararse con la más mínima de las satisfacciones que le proporcionarán sus delitos... El placer le agrada porque está en él, y el resultado del crimen no le preocupa, porque está fuera de él... Ahora bien, yo os pregunto qué hombre sensato no preferirá lo deleitable a lo indiferente y no se prestará a cometer un acto, neutro para él e incapaz de hacerle experimentar ninguna sensación molesta con tal de procurarse otra, enormemente grata (Sade, 1999: 102).

Así se va produciendo el vaciado progresivo de aquel mundo que decíamos se concebía reducido al exclusivo ámbito de la materia, hasta alcanzar un nivel de cosificación, o incluso *atomización* de la realidad. Los contenidos psicológicos desde los que el libertino, ese «espíritu fuerte», ejerce su poder y singularidad, acaban por definirse dentro de este extático sentimiento de lo voluptuoso, al que se llega con una búsqueda del placer de signo transgresor y destructivo que disuelve leyes, religiones y al propio hombre: el valor del ser humano sobre el que se aplicarán dichos principios queda rebajado al de un instrumento con el que conseguir los fines de esta «divina infamia».

Del mismo modo que el sujeto es presentado como un simple conjunto de materiales organizados, en otra de sus composiciones, concretamente en *Juliette*, el marqués de Sade definirá el asesinato partiendo coherentemente de esta idea de

organicidad. El crimen es un poco de materia desorganizada, un efecto del cambio, de esa alteración que se provoca sobre alguna de sus combinaciones moleculares; «rotas y vueltas a echar en el crisol de la naturaleza que las devolverá bajo otra forma, en pocos días, a la tierra [...], ¿dónde está el mal de todo ello?» (Sade en Praz, 1999: 198).

Henri Coulet, autor de numerosos estudios sobre la literatura de esta época, observa en su obra *Le Roman jusqu'à la Révolution* (1977), la *degradación* de este tipo de filosofía, así como la posición que ocupa y el alcance obtenido por su vigor dentro de los movimiento socioculturales registrados en el momento:

Ante la potencia creciente de una burguesía de mente racionalista y práctica y corazón sensible y generoso, que conciliaba virtud y éxito, la aristocracia reaccionó con la afirmación de sus privilegios y se hizo del egoísmo una ley. Amenazados en sus derechos y en su existencia, aquellos individuos que por su nacimiento se creían diferentes del resto de los hombres soñaron con utilizar las fuerzas de liberación material y espiritual para la destrucción de quienes las habían creado y las dirigían contra ellos. Desnaturalizaban la filosofía de la Ilustración y trastocaban su sentido por un reflejo de vencidos. El libertino de fin de siglo aspiró a un poder absoluto para ejercer una maldad absoluta. Este inmoralismo, que pasa a veces por el resultado lógico de las ideas defendidas por La Mettrie, Helvétius, D'Holbach o Diderot, solo es en realidad su caricatura: evidentemente es el de los personajes de Sade, pero también el de algunos de Restif de La Bretonne y Laclos, del Wathek de Beckford o del barón de Olnitz, creado por Révéroni Saint-Cyr [...]. Este libertinaje se manifiesta en literatura por el hecho de que la maldad monstruosa vuelve a convertirse en un tema novelesco (como en la Edad Media o durante las Guerras de Religión), al que asocian el tema del erotismo y a menudo el de la magia (Coulet en Brouard, 1999: 22).

Retomando el motivo del abuso de la libertad, sobradamente advertido en el *Génesis*, este libertinaje, ejemplar en un Sade capaz de llevarlo hasta sus últimas consecuencias, es casi con plena garantía lo que le dará vigencia entre las generaciones de *maudits* posteriores. Baudelaire canta e invoca esta práctica en el poema “Las dos buenas hermanas”, correspondiente a *Las flores del mal*, como uno de los requisitos indispensables para todo «poeta siniestro»:

Libertinaje y Muerte, son dos buenas muchachas,
Pródigas de sus besos y ricas en salud
Cuyo virginal flanco, que los harapos cubren,
Bajo la eterna siembra jamás fructificó.

Al poeta siniestro, tara de las familias,
Valido del infierno, cortesano sin paga,
Entre sus recovecos, muestran tumba y burdel,
Un lecho que jamás la inquietud frecuentó.

Y la caja y la alcoba, en fecundas blasfemias,
Por turno nos ofrecen, como buenas hermanas,
Placeres espantosos y dulzuras horribles.

Licencia inmunda ¿cuándo por fin me enterrarás?
¿Cuándo llegarás, muerte, su émula fascinante,
A injertar tus cipreses en sus mirtos infectos? (Baudelaire, 1988: 155).

Pero el rendimiento de dicha facultad no deja de propagarse:

Y *Justina* se convirtió en una novela maldita, que muchos autores del siglo XIX leyeron, y que quizá influyó en su producción (¿quién no piensa en ella ante algunas páginas de Baudelaire, Barbey d'Aureville o Huysmans?), pero que todo el mundo mantenía oculta en lo más recóndito de su biblioteca [...]. El Surrealismo, en su culto a la libertad, proclamó a Sade como uno de sus precursores, y «el tristemente célebre marqués» se convirtió en «el divino marqués» [...]. Luego vendrían el inmenso trabajo de Maurice Heine y de Gilbert Lély [...] y finalmente el reconocimiento del valor significativo y la belleza literaria de sus obras, a través de los escritos de Jean Paulhan, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot (Brouard, 1999: 45-47).

Sade utilizó por las vías del erotismo esta feroz crueldad, que no hacía sino marcar la presencia de lo individual, de la desigualdad y de la diferencia del sujeto frente al grupo. La forma en la que sus personajes asumen la anormalidad y la fomentan, invalidaría de un modo absoluto aquel pacto social constantemente pretendido por los partidarios de las ideas ilustradas, cuya inspiración hallaban en una búsqueda del bien común. La postura adoptada por el autor de *Justina* implicará un sistema de agresión permanente, que entre sus contemporáneos se percibe como un ultraje y un peligro:

El corazón más depravado, la mente más degradada, la imaginación más extrañadamente obscena no son capaces de inventar algo que no ultraje tanto a la razón, al pudor y a la honestidad. Esta obra es tan peligrosa como el periódico realista titulado *El Necesario*, porque si el valor funda las repúblicas, las buenas costumbres las conservan, y su ruina conlleva siempre la de los imperios (Sade en Brouard, 1999: 45).

En definitiva, este vicio aristocrático se instala al amparo de un fomento extremo de la singularidad y del empuje consciente hacia la *diferencia*. A través de estos dos elementos, quien los cultiva creará elevarse sobre ese grupo mayoritario de una burguesía (*bourgeois* que, según hemos indicado, había sido *citoyen*) que se mueve y progresa como colectivo aceptado, uniforme y en último término estandarizado por las pautas o dictados de la virtud.

Con el ejemplo del *libertino*, constatamos un hecho más de *marginación voluntaria*, de ese uso excesivo de la *libertad*, en cuyo frente de oposición empieza ya a intervenir la clase social que desde ahora, a las puertas del siglo XIX, será por su moral, por sus normas o convencionalismos y por ese sentido de lo utilitario que la guía, una

presencia sin apenas intermitencias entre los motivos *elegidos* dentro de la actividad de transgresión de los *malditos*.

1.3.1.2. El romanticismo. Imaginación y rebeldía. Aburguesamiento de la ‘diferencia’ y convencionalismo del escándalo.

El romanticismo, ya incipiente en la segunda mitad del XVIII debido a inquietudes que, como las referidas en el apartado anterior a propósito de la apertura *sentimentalista* de Jean-Jacques Rousseau, procuraban otras vías de conocimiento y calibres *inusuales* de una realidad inaprehensible para la razón (realidad *oscura*, cuya búsqueda exigía actitudes que eran dignas de condena respecto a los criterios imperantes del momento), no obtuvo, sin embargo, el mismo nivel de subversión del que nos percatamos en el caso de Sade o en el de cualquiera de sus seguidores. El motivo que explicaría esta desigualdad de intensidades quizás radique preeminentemente en el grado participativo o de *torsión* que el sujeto le estaba permitiendo a la invocada libertad. De hecho, a pesar de las bases iniciales *contraburguesas* sobre las que el artista romántico parecía apoyarse —fiel a ideales y a posturas que significaban un constante ataque contra la moral y contra el convencionalismo de esa burguesía, a la que provocaba, a la que escandalizaba, y respecto a la que, por semejantes comportamientos, acababa diferenciándose del grupo *bien orientado* como figura marginal—, su desintegración, ni siempre fue tal, ni se mantuvo.

Así, Enrique López Castellón no solo calificó al romanticismo de movimiento burgués, sino que, coincidiendo con el punto de vista del escritor húngaro Arnold Hauser, quien consideraba que el arte lejos de ser un mero reflejo de la sociedad, obraba recíprocamente con ella, llegó incluso a darle el título del movimiento burgués por excelencia: «que había roto con los convencionalismos del clasicismo, con el artificio y la retórica cortesanos, con el estilo elevado y el lenguaje refinado, para acabar cantando al amor convencional» (López Castellón, 1999: 9).

Hans Mayer, en su *Historia maldita de la literatura*, obra a la que ya nos hemos referido en más de una ocasión, también trae a colación este cierto aburguesamiento de los románticos, sobre todo a propósito del libro *Mon coeur mis à nu*, en el que Baudelaire condenaba la vida y escritura de George Sand, por considerarlas un ejemplo de falsedad, fraude y embozo de lo auténtico:

Sin embargo, el escándalo de ayer se transformó pronto en nuevo aburguesamiento [...]. Charles Baudelaire se expresó sobre este punto de la forma más cruda e hiriente [...]. La Sand es una burguesa de la inmoralidad. Siempre ha sido moralista. Solo que antes hacía contramoral [...]. Baudelaire lo había presentido: el escándalo de esta mujer tan libre, que desprecia todas las normas de la moral burguesa, que cultiva abiertamente el adulterio, que cambia de amantes y los engaña al no guardar fidelidad más que a sí misma... esa provocación procedía de la falta de algo. Un escándalo sin libertad; más aún: un escándalo de responsabilidad limitada (Mayer, 1999: 106-107).

Muy distante queda esta actividad *molesta*, pero al fin y al cabo, comedida, de aquel *exceso* al que Sade sometió y se sometía: un uso extralimitado de la libertad individual, que, además de convertirse en el principal responsable de su consolidación como *maldito*, haría del marqués el precursor de otros muchos *maudits* que con posterioridad habrían de adquirir esta capacidad transgresora de significativa magnitud.

1.3.1.3. La pervivencia de la ‘libertad’ en lo ‘maldito’.

En este *purgado* diacrónico efectuado para percibir qué elementos contribuyen a la cristalización del fenómeno concreto de anatematismo que nos concierne, hallamos sucesivas diferencias de las que cada período artístico responde; expresión de temporalidad, lo serán también del balanceo por el que lo imperecedero y lo efímero interactúan en el hombre para buscar el equilibrio entre su condición absoluta y esa otra relativa, por la que se define como un producto de su época.

Bajo tal diversidad, será donde precisamente resulte más fácil discernir la serie de rasgos que le son constitutivos y, por lo tanto, invariables dentro de su naturaleza antropológica. Este conjunto de factores constantes aparece tan solo alterado por variaciones que, en un principio y en un sentido muy amplio, podríamos denominar *estéticas*: nos hemos percatado de que esa holgura de *libertad*, su intervención como *protagonista* y regente de los actos humanos, ha venido surgiendo siempre asociada a toda revelación de lo que se habrá de entender por *art maudit*.

Los ejemplos literarios que prueban este vínculo entre un ejercicio sin trabas de tal capacidad esencial en el hombre y el *arte maldito*, superan cronológicamente incluso a aquellos que encontraríamos más cercanos al momento histórico elegido como punto de partida, por considerarlo neurálgico para la gestación de este tipo de subjetividad artística a causa de las peculiares condiciones socioculturales mencionadas que en él confluyen. De tal modo, tras la aparición de escritores que conservan

semejantes pautas de comportamiento *extralimitado* pertenecientes a los años inmediatamente posteriores a los referidos (Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans), seguirán existiendo nuevas formas de creatividad en las que persiste la admiración y culto a estas libres potencias, más allá de lo *prudente*, más de lo permitido. Ya iniciado el siglo XX, proliferarán búsquedas poéticas similares que van a significar la desacreditación del mundo positivo, lógico, ordenado o racional, y de sus convenciones, así como otra transgresión de las tantas veces aludidas limitaciones de la constitución del hombre, en un afán de llegar a obtener ese Conocimiento que es ilícito, por cuanto vulnera diversos principios de su identidad antropológica.

Recordemos aquella peligrosa invitación, presente de alguna manera en cada uno de los diferentes movimientos vanguardistas, a descubrir la *realidad auténtica* en esa «llamada a la libertad» total del espíritu, en esta afirmación de que «la vida y la poesía están “en otra parte”, y que es preciso conquistarlas con riesgo, una y otra, la una por la otra, puesto que se unen en el límite y se confunden para negar este falso mundo» (Raymond, 1983: 249).

Un libre ejercicio así, desliga al individuo de cualquiera de los órdenes establecidos como *seguros* y correctos, condensando en él la distribución cualitativa de lo *maldito*. El ámbito que esta clase de poeta habrá de descomponer es el siguiente:

En el universo que el hombre ha construido para su uso personal, donde se encuentra en su casa, seguro, protegido por la razón, la moral, la sociedad, la política, al abrigo en ciudades donde ya no se ven los pájaros del cielo, en viviendas, en habitaciones, dentro de ideas *cómodas*, con esa posibilidad, tan grata, de errar un poco por caminos ya trazados a los que llama su libertad, rodeado de convenciones que considera como verdades necesarias —en ese universo ficticio que se cree real, sobre este planeta lanzado en el espacio (¡pero nadie lo sospecha!) aparece un poeta (Raymond, 1983: 295).

Expuesto este entorno tan bien diseñado para la obtención del bien común y del bienestar personal en un sentido amplio, se describe el modo y las repercusiones de su *vis poética*:

Sembrador de trastornos, productor de desórdenes, le será difícil, al principio, ser otra cosa. Su primera misión consiste en desorientar. La falta de sentido original del mundo; he aquí lo que va a revelar poco a poco. En un momento en que la ciencia toma conciencia de su carácter antropomórfico, en que la filosofía se definiría, al menos en Francia, como una ciencia, si se atreviera a ello, para alejar de una vez por todas como imaginarios una serie de problemas, cuando una civilización industrial sueña introducir en el espíritu las leyes más rigurosas que reinan en la física, la tarea del poeta consistirá en quebrantar al hombre, hacerle perder su aplomo en la presencia

de la vida y del universo, y ponerlo en contacto permanente con lo irracional (Raymond, 1983: 295).

[...] La “libertad total del espíritu” que apareció después de la guerra como el bien soberano, la rebeldía contra los hechos y las condiciones mismas de la existencia, la negación de las apariencias sensibles, que conduce a unos hacia la creencia en lo sobrenatural divino y a otros a la concepción de una sobrerrealidad [...] he aquí algunos de los caminos donde se ha adentrado la poesía revolucionaria y en el umbral de los cuales se esboza en claroscuro la figura de Rimbaud (35).

Dicha «libertad total del espíritu» no iba a diferir demasiado de aquella que Michel Mourre, al igual que otros tantos intelectuales que a mediados del siglo XX revolucionaban la *Rive Gauche*, perseguía en los tiempos del París existencialista. Su esencia radicaba en una transgresión absoluta, a todos los niveles y de todos los órdenes, traducida en actos que obedecían a una voluntad de desafío constante ante cualquier tipo de traba social, moral o religiosa. La inspiración de este obrar sin freno que no admitía forma alguna de poder o autoridad, fuese esta de la clase que fuese, señalaba a principios y a prácticas ya presentes en un movimiento herético que en la Edad Media precisamente rendía culto al Espíritu Libre. Su signo devastador no estaba orientado a una renovación de lo existente, sino a la destrucción sistemática de todo. Hacia el año 1330, el místico alemán Heinrich Suso, a través de un supuesto diálogo⁹ con esa entidad demoledora (discurso que nos refería Greil Marcus en su obra *Rastros de carmín*), dejaría patente que el camino hacia ella era el de la negación radical, y que sus seguidores se convertían en sujetos peligrosos para la integridad y para la conservación de cualquier sistema. Así parecía revivir Mourre siglos más tarde ese Espíritu Libre:

Michel estaba al corriente de la existencia del Espíritu Libre y habría dormido en su morada de haberlo encontrado; pero el Espíritu Libre se había ido, de modo que Michel pretendió ser de nuevo su portavoz, y en Nietzsche encontró las palabras de la edad antigua: “Nada es cierto; todo está permitido”. Rondando las calles de Saint-

⁹ —¿De dónde sales? —le preguntó Suso al espíritu.

—De ninguna parte.

—Dime —dijo Suso—, ¿qué eres?

—No soy.

—¡Esto es un milagro! —dijo Suso—. ¿Cuál es tu nombre?

—Me llaman Frenesí Sinnombre

—¿Adónde conduce conocerte?

—A la libertad sin trabas.

—Dime —dijo Suso—, ¿a qué llamas tú libertad sin trabas?

—A que un hombre viva según todos sus caprichos, sin distinguir a Dios de sí mismo, sin mirar el antes o el después... (Suso en Marcus 1999: 322)

Germain-des-Prés, Michel hizo nuevos amigos en las librerías: Heidegger, Sartre, Camus (Marcus, 1999: 324).

Estas escasísimas menciones nos van sirviendo para dar fe de la pervivencia que entre los *rechazados* tendrá este empleo, desaconsejado por la *seguridad* y el *orden*, de una libertad *desmesurada*.

La escritora francesa Simone de Beauvoir nos advertía en *Faut-il brûler Sade?* de aquella inquietud con la que la propuesta del *divino marqués* aún hoy nos castigaba. No solo habiéndose atrevido a confesar lo que por vergüenza debería permanecer oculto, este llega a erizarnos con su testimonio, haciendo que desde él nos enfrentemos al replanteamiento de un problema esencial en el ser humano, y permanente a pesar de sus apariencias múltiples: el de la verdadera naturaleza del hombre y sus relaciones con los demás. De este atrevimiento, de su práctica, algunos reclaman una abierta y franca aceptación, por cuanto en el sadismo observan una disposición ingénita, germinal, primaria, del espíritu humano.

Justina o Los infortunios de la virtud incluía una defensa preliminar en forma de aviso, por parte del editor, de aquellos escritores que sin tapujos se arriesgaban a exponer lo *inacceptable* de un alma que era descubierta en toda su magnitud. La razón obedecía a que las suyas eran intenciones supuesta y exclusivamente testimoniales, cuya finalidad no habría de tener otro efecto que el de causar un aborrecimiento ejemplar en los lectores, respecto al ejercicio del libertinaje. De ese modo justifica tal publicación de escándalos.

Contra la convención regulada: la irregularidad. Y ese asentamiento virulento o *vírico* de la provocación mermará, en definitiva, el estado de salud y bienestar que el burgués constantemente procura.

1.3.1.4. Bohemia versus burguesía.

Sometido el seno de la sociedad a sacudidas producidas entre el tirón terapéutico del orden y los infecciosos del desorden, se consolida, bajo la agitación de una condena mutua, una serie de grumos y corpúsculos temáticos. Bien perpetuados en el tiempo, bien alterados por la interacción de su momento histórico, seguirán siendo el perenne y *prohibido fruto* que nuestros *malditos* muerden, y con el que esa mayoría

social de los que les son contemporáneos evitarán cualquier contacto que resulte oficial o manifiestamente reconocido.

Surge así el término *bohemia*, con capacidad para englobar una parte considerable de los rasgos que definen a estos marginados, y ya anterior a aquel de *maudit*, con el que Paul Verlaine, según hemos visto, resaltaba esa *cualidad* común a todos los escritores escogidos para su antología de *Poetas malditos*. Tanto la elección de una actitud vital provocativa y devastadora, que, para quien la adopta, significará asumir su papel de antagonista frente a la comunidad a la que pertenece, como la puesta en práctica de principios impenitentemente rupturistas respecto a un arte considerado *convencional*, se imbricarán en el sujeto con la fuerza de dos efectos —de resultado complementario— bajo esta denominación de *bohème*. A partir del romanticismo francés, época en la que surgía tal concepto de bohemia, dicho nombre aparece repetido y registrado en una larga lista de obras, entre cuyos autores comienzan a figurar personalidades como la de George Sand, Gérard de Nerval, Honoré de Balzac, Henri Murger o Arthur Rimbaud. Masa, mediocridad, burocratización, valores tradicionales, pragmatismo y culto al dinero, se incorporan al patrimonio de esta nueva clase dirigente del *bourgeois*, ante la que estudiantes y artistas responderán con un grito de inadaptación: sobreagudo, independiente, de tono anárquico y rebelde.

Tal estridencia causará los estallidos de una norma que se quiebra a través de una serie de faltas especialmente cometidas contra la moralidad y contra los hábitos establecidos, y cuyas formas de ruptura no solo resultan palpables a nivel intelectual, sino en sus manifestaciones más externas; es el caso de esa apariencia tan estudiada, a la que llegarían con el uso de una peculiar indumentaria. El modo de vestir se convierte, entonces, en una marca distintiva de disconformidad: es el uso del chaleco rojo, cabello largo y pipa. Baudelaire no habría de pasar por alto la posibilidad de hacerse notar entre la multitud, reconociendo en la *extravagancia* una seña más de distanciamiento cara al orden al que, por oposición, le correspondería la ortodoxia unificada e igualada por el rasero del criterio común; esto es, por las regulaciones y las imposiciones de la moda. Son buen ejemplo de ello su *Salón de 1845* o algunos escritos pertenecientes a años posteriores, para esta coyuntura *consonancia / disonancia*, con la que un sujeto artístico jamás soluble con su masa hará visible esa postura tan activa sobre la que se definen las exclusiones voluntarias:

El pintor, el verdadero pintor será el que sepa arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos en nuestras corbatas y nuestros botines acharolados [...]. Y en cuanto al traje, la cáscara del héroe moderno... ¿no tiene su belleza y encanto congénitos...? ¿No es el traje necesario a nuestra época que sufre y que lleva sobre sus hombros negros y flacos el símbolo de un *perpetuo duelo*? Advirtamos que el traje negro y la levita tienen no solamente su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino que tienen además su belleza poética, que es la expresión del alma pública; un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses. Todos celebramos un entierro. La librea uniforme de la desolación atestigua la igualdad; y en cuanto a los excéntricos, que denunciaban antes fácilmente a la vista los colores chillones, se contentan hoy con matices en el diseño, en el corte más que en el color. ¿No tienen su gracia misteriosa esos pliegues gesticulantes que juegan como serpientes alrededor de una carne mortificada? (Baudelaire en Benjamin, 1998: 95)

Tampoco el segundo sentido de la bohemia perderá constancia en ese ensayado o casi cultivado ejercicio de *épater le bourgeois*. Contra su pragmatismo realista, contra un mercantilismo del arte y los muchos principios de *utilidad* en los que el burgués se aquieta, el *maudit* nuevamente escandaliza y determina su aislamiento dentro de un cerco trabajado por *aristocráticos* pulidos, sobre los que la cultura brilla. Se exalta el ocio de la creación, el tacto fantasmal de un borde que retiene mundos de belleza enrarecida; arte *inútil* o *arte por el arte* se convierte en tabernáculo para simbolistas, parnasianos y el sacerdocio modernista.

Con respecto a este tipo de marginación, Demetrio Estébanez Calderón (1999: 105), tomando como referencia aquella clasificación que Murger había llevado a cabo en sus *Escenas de la vida bohemia*, nos remite a los cuatro tipos de bohemios que era posible distinguir entre los años 1820 y 1840: en primer lugar, aquellos que, procediendo de la propia burguesía y habiendo sucumbido por un tiempo al *desorden*, posteriormente volverían a reincorporarse a ese grupo social del que provenían (los «aficionados»); otros, los «desconocidos», lo eran por estar desposeídos de un talento capaz de salvar su temeraria entrega vocacional de unos resultados de miseria y anonimato; en la «bohemia oficial», por el contrario, figuraban quienes dedicándose al arte y poseyendo facultades para este, tendrían más posibilidades de asegurarse un reconocimiento entre el público y, por último, aquellos que voluntariamente engrosarían una llamada «bohemia negra», al asumir, reafirmados en su marginación, posiciones políticas militantes, siempre encontradas e irreconciliables con esa sociedad burguesa.

1.3.2. Temas ‘malditos’.

1.3.2.1. Manifestaciones ocasionales y manifestaciones sistemáticas

Tal y como se viene indicando en diversos puntos, los lodos temáticos que se desprenden de tales circunstancias —simultáneamente estratificados y removidos por el tiempo, por la sociedad y por la cultura— van adquiriendo un espesor satisfactorio en las manos de nuestros demiurgos y pequeños dioses literarios, que constantemente escarban en esa búsqueda de la forma artística.

Si bien es cierto que, según hemos comprobado, la presencia o existencia de determinados asuntos asociados con la actividad de estos *malditos* ya podría constatarse en contextos anteriores a los que tomamos como origen, tampoco dejará de serlo el hecho de que el advenimiento del *bourgeois*, con todos sus modelos de comportamiento *parafinados* por la convención, parezca un campo de cultivo idóneo a la hora de generalizar y agudizar ese contraste entre los valores que se circunscriben a lo normal y aquellos que por el contrario van a ser desarrollados *lateralmente*, fuera de sus límites. Mario Praz nos advertía de algo similar al observar cómo algunos de los rasgos que, si en determinadas épocas resultaban ocasionales o eran expresión de lo individual, llegan a cuajar en otras hasta convertirse en auténticas formas recolectoras y colectivas de un espíritu, sentir, sensibilidad o malestar común que las caracteriza. Para ilustrar tales conclusiones, dicho autor haría un estudio sobre el proceso de asentamiento que tuvo lugar en torno al fenómeno concreto de la *belleza medusea* y del culto que esta misma suscitaría. Moda en el XIX, nos recuerda que ese canon atravesó una serie de etapas previas, en las que su manifestación únicamente se redujo a la del despuntar irregular y propio que se observa entre signos de carácter fortuito. Con esta mención, queremos subrayar la práctica imposibilidad, pero también la falta de acierto que supondría el pretender concebir cualquiera de los temas de los que la literatura se nutre, como exponentes señeros y exclusivos de un período. El hecho de que la influencia ejercida por factores determinantes que son sensibles a cambios diacrónicos (sociedad, política, cultura, pensamiento) provoque la aparición *virulenta* de ciertos asuntos artísticos en un momento preciso, no impedirá que estos existan, aunque de forma *tímida* o *discreta*, en otras fases de la historia que, por sus condiciones, resultarán desfavorables para la emergencia de los mismos. Es lo que Mario Praz ha descrito como transformación de un «germen esporádico» en «epidémico» (Praz, 1999: 21).

1.3.2.2. Origen y localización histórica del fenómeno en la literatura. *Figuras de la 'diferencia'.*

Bajo esta perspectiva anteriormente expuesta, desde la que la ocurrencia de un tema literario concreto, así como la actitud que este requiere por parte del creador, será ocasional o, en el caso de que su manifestación persista y se generalice, sistemática (esto es, *epidémica*, si empleamos la terminología de Praz), llegaremos una vez más a considerar que esa *diferenciación* en la que el *maldito* se crece, recíprocamente rechazado y por rechazo a una buena marcha de su comunidad, adquirirá una especial consistencia en todos aquellos momentos históricos que se deriven o que respondan reactivamente a ciertos principios de la Ilustración.

Con el progresivo afianzamiento de la burguesía, con la influencia que para ello y para la determinación de sus costumbres y comportamiento —en tanto que grupo de *éxito*— tuvo la rotunda condena de aquella *libertad absoluta* a la que ya nos referimos al hablar del *libertino*, surgen motivos, rasgos, mecanismos o peculiaridades comunes que, en la intersección vital con la materia artística, parecen denunciar a estos *arriesgados* objetos y sujetos de creación.

El tenerlos presentes nos facilitará reconocer *marcas* que se hacen habituales —*insignias* de estos estigmatizados— en las de nuestros autores argentinos. Evitaremos no obstante la caída en un rastreo cuyo sistema o técnicas se pudiesen más bien asemejar a los que nos parecen más adecuados para la elaboración de un inventario.

Tampoco es el momento de entrar en un análisis minucioso, que detalle la historia y la capacidad evolutiva de cada uno de estos temas que nos incumben bajo la presión del tiempo. Solo se seguirá de cerca el curso de aquellos cuyos efectos presenciales fueron determinantes para dar el trato de *malditos* a los autores adscritos al ámbito geográfico y cronológico que hemos elegido para la presente tesis, una vez sea abordada la producción literaria particular y específica de cada uno de ellos.

En consonancia con el intento de *clasificación* de la naturaleza del *maudit* que desde el comienzo viene marcando la dirección de nuestras investigaciones, recordemos que la diversidad de órdenes sobre la que la transgresión por la que estos sujetos que la ejercen se condenan dependía del tipo de *pacto* respecto al que se estuviese llevando a cabo una *ruptura*. Atendiendo a la división de estos niveles, y sin olvidar que en cada

época surgen personalidades concretas representativas del conflicto, *delegados* de la *diferencia*, nos ocuparemos de aquellos que a lo largo de distintas etapas históricas siempre han existido por oposición a algunos de los valores en los que se sustenta y fortalece la burguesía.

1.3.2.2.1. La convención social. Figuras del ‘exceso’: el libertino, el ‘dandy’ y el bohemio. Figuras de lo ‘anormal’: el héroe moderno.

Empezando por el campo de acción referido a grietas que percibíamos sobre el macizo sólido de la *sociedad*, algunos de estos asuntos nos harán pensar en una clase de arte que únicamente se engendra desde la *anormalidad*.

Del despliegue de *espíritus libres*, impenitentes extraños o extranjeros que transitan los dominios ordenados por la moralidad, por las normas y por el buen gusto, se define la *provocación*. Surgirá así una serie de figuras *excesivas* como las anteriormente aludidas del *libertino* (*crueldad, erotismo, crimen, sadismo*, libertad de la *pulsión*) o del *bohemio* (*extravagante, ocioso, inútil, proscrito*). Respecto a este segundo, observaremos diferencias significativas en cuestiones de intención o aptitud, según se adscriba a una «bohemia romántica», «naturalista» o «impresionista», siendo posiblemente esta última —la impresionista— la que mejor llegue a representar el talante de los agentes y pacientes de la *maldición* en la que nos movemos:

A los ciudadanos de buenas costumbres, los personajes un tanto tenebrosos que se instalaron por grupo a comienzos del siglo XIX en Montmartre y en el Barrio Latino, sin que nadie supiera dónde vivían ni a qué se dedicaban, debieron de parecerles una especie de «gitanos» e incluso vagabundos [...]. El «ingenuo hombre de bien» no sabía a ciencia cierta si debía desdeñarles o envidiarles [...]. En un principio, la bohemia no significaba más que una reacción contra el estilo de vida burgués. Lo integraban jóvenes artistas y estudiantes procedentes en su mayoría de familias adineradas y cuya oposición a los valores imperantes se reducían a altanería juvenil y a espíritu de contradicción. Gautier, Nerval, Houssaye, Roqueplan [...] emprendieron un viaje al mundo de los parias [...] como el que se enrola en una expedición a un país muy lejano y exótico [...]. La bohemia de la generación siguiente, la de los militantes del naturalismo que tomaron la cervecería por cuartel general y a la que pertenecieron Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, fue, en cambio, un proletariado de artistas formado por gentes marginadas cuyo enfrentamiento con la burguesía no era una travesura, sino amarga necesidad que a veces los llevó a las barricadas de las revueltas urbanas [...]. En su última manifestación, la bohemia se convirtió, empero, en [...] un grupo de desesperados (Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont) que no solo renegó de la burguesía, sino de toda la cultura europea, y que buscó, con Thomas Hood, con Poe y con el propio Baudelaire, «cualquier lugar que no estuviese en el mundo» [...]. La mayoría [...] pasó su vida en cafés, teatros de variedades, burdeles, hospitales o

simplemente en la calle. Destruyeron en su persona cuanto podía ser útil a la sociedad, renegaron [...] de todo lo que da a la vida estabilidad y duración, y hasta llegaron a rechazarse a sí mismos como si hubieran querido extirpar de su ser todo lo que tenían en común con los demás (López Castellón, 1999: 72-73).

El *dandysmo* viene a ser otra variación del ansia de diferenciarse por encima de lo trivial, rutinario, productivo y mediocre. Surge en Inglaterra a principios del romanticismo, se extiende a Francia y, aunque con ciertas variaciones en su forma de manifestación, logrará mantener una continuidad todavía palpable en el decadentismo de finales del siglo XIX e inicios del XX.

El *dandy* puede ser interpretado como una proyección más del individualismo romántico (es egocéntrico y narcisista) y de ese espíritu de evasión que lo domina a la hora de enfrentarse con una realidad vulgar, desapacible y chirriante al contacto con su refinamiento estético (desea hacer de su vida una constante obra de arte). Su actuación resulta ser un asedio sin respiro a la uniformidad burguesa y a su igualdad democrática.

Pero entre estas dos encarnaciones de la *diferencia* asumidas por las *morfologías* del *dandy* y del *bohemio*, se interpone una distancia que mediremos *grosso modo*, atendiendo al nivel social en el que cada uno de ellos se desenvuelve. Si, a pesar de proceder generalmente de los círculos del *bourgeois*, el *dandy* muestra una nostalgia por los modos y hábitos de la aristocracia, el *bohemio* querrá encontrar su ambiente descendiendo al nivel del proletariado o a sectores considerados marginales.

También presentan otra disimilitud cifrada en el cultivo personal. Ambos pretenden y buscan la *extravagancia*, pero mientras uno la consigue a través del recurso a una elegancia extrema (caso del *dandy*, del *gentleman*), el otro se convertirá en su imagen opuesta: la del descuido, la de la descompostura, la de la desidia y el encanallamiento.

Hay que añadir además otra posible divergencia entre ambos que tampoco pasó desapercibida para Baudelaire, al reconocer en el dandysmo ese carácter de entidad siempre al margen de las normas que, contrariamente a lo que sucede en la bohemia, exigiría de cada uno de sus súbditos el sometimiento a un estricto y ascético rigor de formación:

El *dandy* debe aspirar a ser sublime sin interrupción, debe vivir y morir ante el espejo [...]. Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las condiciones materiales complicadas a las cuales se someten, desde el atuendo irreprochable a toda hora del día y de la noche, hasta las pruebas deportivas más peligrosas, solo son una

gimnasia propia para fortalecer la voluntad y disciplinar el alma (Baudelaire en López Castellón, 1999: 52).

Esto nos acerca a una noción también irrigada por lo que se ha llamado *modernidad*, sumamente proclive a situarnos ante una nueva concepción del *héroe*. Walter Benjamin lo entendió sin duda como el verdadero sujeto de esa modernidad: «lo cual significa que para vivir lo moderno se necesita una constitución heroica» (Benjamin, 1998: 92).

La dimensión de dicho personaje se determina asimismo asociada a una idea de *multiplicidad*, en la medida en que este tipo de *heros* del que estamos hablando, no es sino una amalgama, el resultado plural de la incidencia simultánea o sucesiva de distintas figuras de la *différance*. Baudelaire vuelve a ser una de las mejores ilustraciones para registrar esta serie de fenómenos que se producen a partir de un desvío respecto a lo normal, y cuya existencia implica siempre la de situaciones de conflicto:

Baudelaire no se complacía, como Gautier, en su época, ni tampoco se engañaba, como Leconte de Lisle, respecto a ella. El idealismo humanitario de Lamartine o de un Víctor Hugo no estaba a su alcance; ni le fue dado, como a Verlaine, escaparse por la devoción. Como no tenía convicción alguna, adoptaba apariencias siempre nuevas. «Flâneur», «apache», *dandy*, traperero: otros tantos papeles. Puesto que el «heros» moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible [...]. Cuando le estaba pintando, Courbet se queja de que Baudelaire tiene cada día un aspecto diferente [...]. Detrás de las máscaras que usaba el poeta que fue Baudelaire guardaba el incógnito (Benjamin, 1998: 116-117).

Es entonces cuando estos sujetos que se forjan en la *maldición*, podrán por fin explicar su *diferencia* desde un signo cuya marca será la *enfermedad*. Se hablaría del *yo* escindido, focalizado. Se hablaría de *disolución*, *drogas*, *enajenación*, *psicopatía*, *paranoia*, *sado-masoquismo*, *esquizofrenia*, *melancolía*, *spleen*, *ennui*, *patología*, *contradicción*, *cultura del dolor*, alteraciones del *placer*, *autodestrucción*, o *heautontimoroumenos*.

1.3.2.2.2. Los límites humanos. Figuras de lo 'prohibido': literatura y conocimiento.

Tampoco deja de ser síntoma de una condición de tránsfugos —que realmente mantienen respecto a esa normalidad tan aceptada como sellada— el forcejeo con el *Conocimiento*. Son aventuradas —o provocan prevención— sus vías, y los dominios a

los que acceden ganan en oscuridad al incinerarse restañados por la *prohibición*. Esta avaricia de Sabiduría que recogíamos en el segundo capítulo referido al incumplimiento del pacto con lo divino, los convertirá en émulos de *Lucifer*, al tiempo que los capacita para una aprehensión de realidades abiertas a lo *iniciático*, a la *videncia*, a la dimensión de lo *profético*, al *éxtasis*, *ocultismo*, *orfismo*, captación del *misterio*, *mirada interior*, *irracionalidad*, *analogía*, *subconsciencia* o *supraconsciencia*.

1.3.2.2.3. La creación ‘maldita’. Sujeto y objeto literarios.

El tercero de los niveles, correspondiente a la última parte de esta clasificación a la que hemos llegado tras analizar el hecho de condena según el ámbito, actitud y alcance pertenecientes al sujeto que transgrede, será aquel que, sensible a todas estas actividades que se desarrollan siempre al margen, desplazadas o excluidas por los muchos criterios de ortodoxia, invada y rasgue el mismo seno de la creación artística. A grandes trazos, se anuncia una escritura problemática, tanto en su forma y expresiones, como respecto a los orígenes y agentes responsables de su concepción: *inspiración*, *genialidad*, *aura*, representatividad de las categorías estéticas de lo *bello*, lo *sublime* y lo *sinistro*, arte *contra natura*, *correspondencias*, *sugerencia*, tensiones entre lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, *hermetismo*, arte *por el arte*, función del *humor*, *risa* y *juego*...

Expuestos los tres órdenes sobre los que la *ruptura* actúa, nos resta enfrentarnos al tipo de *realidad* a la que sus mecanismos de aprehensión nos podrían conducir. A pesar de ser diferentes, según se sobrepasen limitaciones convenidas por la sociedad, por las restricciones propias de la condición humana o por aquellos requisitos que en muchos sentidos impone el arte, compartirán la procedencia en su génesis, por haber nacido todos ellos de posturas reactivas, rebeldes, subversivas, provocativas, desafiantes o desordenadas. Es un mundo que se tantea y pierde *fragmentado*, en *corrupción*, *putrefacto*, *caótico*, tejido en *pugna*, con sentidos extremadamente receptivos a la *caducidad*, y de difícil sujeción desde la firmeza de una espacialidad y de un tiempo convencionales.

Ante la realidad percibida, los sujetos artísticos de este signo se debatirán entre el *estatismo* y la *movilidad*; movilidad regida por incómodos verbos de *huida*, *viaje*, *descenso*, *elevación*, *expulsión*, *destierro*, *extrañamiento*, *errancia* y *eterno*

retorno, hacia direcciones de trazo *desviado*, *oblicuo*, y relegado a la *lateralidad* e imposibilidad de *centro*.

Así explorada, la extensión más visible en la que lo *maldito* imprime ciertas marcas de identidad sobre el creador y sus creaciones ha de valernos con posterioridad para descubrir en nuestros autores argentinos otros tantos *rictus* semejantes, ensombrecidos por esa tierra que, tras la expulsión del Paraíso, se ha podrido bajo el exceso oscuro de sus huellas.

2. EL HECHO LITERARIO

2.1. La modernidad o una ocasión para la movilidad y el cambio: el constante ‘desalojo’, el alojamiento del ‘maldito’. Modernidad estética y modernidad histórica.

La exploración de aquellas zonas que apreciábamos asignadas y designadas por lo *oscuro*, por lo prohibido, por condiciones que, según hemos venido observando, propiciarían la germinación de este tipo concreto de literatura que buscamos, nos ha permitido obtener esa sucesión precedente de parámetros sobre los que el *malditismo* era concebido como una confluencia de las ya mentadas formas de libertad, de marginalidad o de determinadas exigencias de creación, desde las que el arte y la vida se ceñían en un mismo haz apretado por el riesgo.

Dichas presencias, las de estos rasgos distintivos o cualidades así configuradas, nos avisaban de su efectivo poder de intervención sobre la existencia y las actuaciones de un sujeto que, como tal, no solo es respuesta a su dimensión ontológica, a esa naturaleza específica y a una etología que bien podrían definirlo al margen de cualquier vinculación histórica, sino que también habrá de serlo a la serie de elementos circunstanciales y concretos que lo cronológico, el propio tiempo que le corresponde y al que este se circunscribe, le estará imponiendo.

A través del conjunto de características que se han venido considerando como algo esencial y constitutivo del *maudit*, se comprobaba el modo y grado en que esta clase de personalidades *problemáticas* manifestaban su inevitable dependencia respecto al organismo social: organismo cuya finalidad apuntaba a la consecución y mantenimiento de un estado general de orden, acomodado, productivo, basado en el bienestar.

Esta ligadura apreciable entre tal individualidad transgresora y el grupo normalizado en el que la misma se inserta sin dejar de hacerlo desde una posición determinada, definida, y, en ocasiones, comprometida, acusa sin embargo cierta

duplicidad, al percibirse a través de ella un movimiento relacional de doble sentido que nos remite a la coexistencia de dos fenómenos antitéticos: uno de separación, y otro, equivalente, de integración.

Aunque ambos son indicativos del alcance y de la forma ante los que este empuje de lo particular desestabilizará lo colectivo, el primero se precisa en el sujeto como un impulso de signo activo, por el que el mismo se desgaja de su comunidad. Muy distinto es aquel por el que regirá el segundo —signo reactivo—, puesto que solo un criterio de oposición parece llegar a consolidarse como el único vínculo posible entre los motivos del *maldito* y el entorno al que pertenece; en definitiva, hay un extravío por parte de quien transgrede, especialmente apreciable en su rechazo de las normas, pero también una consecuente voluntad de integración, en la medida en que esto le permite contribuir al trastorno y deterioro del funcionamiento del sistema.

A la vista de esta conflictiva, a la vez que ineluctable, trabazón entre individuo y grupo, entre la tendencia singular, sediciosa, desviada e innovadora, y una conformidad mayoritaria definida por parámetros tradicionales, la modernidad podría desembozarse atendiendo a esa cierta marcada predisposición a la ruptura, a lo cambiante y discontinuo que, según veremos, determina parte de su naturaleza, como medio idóneo para el brote de actitudes consideradas subversivas, cuya persistencia supone la fisura y pérdida de una pretendida solidez, inalterabilidad de principios o estabilidad del colectivo.

Pero antes de avanzar en el análisis de esta constante común a sujeto y época, definida por lo mutable, por una permanente propensión a la mudanza (en la que la actividad artística de muchas de esas personalidades descontentas e inquietas encontrarían una vía natural a través del cuestionamiento continuo acerca de la perdurabilidad de los valores dominantes, asentados, garantizados por el anclaje de una moral conservadora y de un espacio de cultura esclerosado, en los que la presencia de la renovación y del progreso solo restringen sus vertidos al vano positivista de la ciencia o de las nuevas tecnologías), habría que precisar brevemente a qué tipo de modernidad nos estamos refiriendo, y constatar, a posteriori, cómo actúan o qué protagonismo adquirirían ciertos principios afines con el modernismo en el seno de la misma.

La respuesta histórica a este término recupera una época, cuya periodización —convencional y únicamente aplicable a la civilización de Occidente— fijaría sus comienzos bien a partir de 1453, con motivo de la conquista de Constantinopla por el

Imperio Otomano y la consecuente caída de los últimos vestigios de la Roma imperial, bien desde 1492, año en el que Cristóbal Colón descubre el continente americano.

Este criterio nos acerca a una comprensión lineal de la Historia, construida sobre un orden serial, dividida y delimitada por Edades: Antigua, Media, Moderna y Contemporánea, en la que la conciencia temporal —cada secuencia— diferenciadamente se dispone siempre al amparo de un avance de carácter irreversible.

Existen, no obstante, otras pautas reguladas dentro del ámbito de lo artístico y de lo cultural, ante las que la idea de la modernidad se desencaja, sus lindes desafían a los cánones, y ese tipo de cronología de dirección única se extravía hasta situarnos ante el fenómeno de un tiempo quebrado, amalgamado, de muy difícil aprehensión.

El referente histórico y el referente estético certificarán dos realidades distintas bajo el alcance desigual de un mismo término:

[...] la modernidad estética se resiste a ser genuinamente descubierta a través de un logos racional y unívoco. Por su carácter plural e intercambiable se debe atender a la abundancia de trasvasamientos a la que se conecta su búsqueda. Esta es una evasiva mezcla de desplazamientos hacia el pasado y el futuro, actualizados en la novedad de una imaginación inconformista y torturada por la preocupación de un quehacer artístico de lo imposible (Burgos, 1992: 20).

No es objeto de este estudio llevar a cabo indagaciones acerca de la génesis, evolución, consolidación o usos de la palabra, aunque sí diremos que, salvando una presencia ya medieval de aquel *modernus* del latín tardío (con el que se designaba todo lo que no suponía representaciones de lo antiguo —*antiquus, vetus, priscus*— en un período de tránsito entre los valores del paganismo y los emergentes de ese cristianismo declarado *religión oficial*), y también al margen de ciertas alusiones ocasionales registradas en torno a los siglos XVII y XVIII, el diccionario de Paul Robert atribuye el neologismo de *modernidad*, como tal, al vizconde de Chateaubriand, por el alcance que el mismo adquiriría en su obra, publicada en 1849, *Mémoires d'outre-tombe*. Con este término se hacía alusión a la vulgaridad y a la ausencia de valores que parecían dominar los hábitos de la sociedad de ese momento, frente a un pasado que por el contrario se recordaba glorioso, admirable y engrandecido por nobles ideales. Esto sucedía años

antes del sentido que le daría quien precisamente iba a convertirse en uno de los grandes teóricos de la mencionada época: Charles Baudelaire¹⁰.

Lo que interesa de la propagación de este concepto, cuyos patrones se nos muestran preponderantemente culturales, es la ganancia de amplitud, ese cierto relativismo temporal que ensancha, pero que también difumina, el intervalo de la modernidad estética frente al demarcado por los moldes exclusivos de la que se habría de considerar histórica.

A propósito de esta falta de concordancia entre los dos tipos de modernidades, resulta sumamente enriquecedor el seguimiento, no tanto del término sino de la noción en sí, que Calinescu hará a lo largo de una obra en la que nos da a entender cómo esa cualidad movediza, al parecer característica de la primera de las recién mencionadas (de la denominada estética), obtendría un protagonismo que difícilmente va a pasar desapercibido. Así se deja constancia de la divergencia:

Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético (Calinescu, 1991: 50).

Además de cubrir dos momentos distintos en el transcurrir del tiempo, la modernidad cultural, que se sostiene como estructura generada y cimentada sobre los modelos del gusto, convertirá al artista en un opositor del sistema, en gran parte a causa de esa naturaleza propia, conflictiva, que abordaremos, y en la que la veremos reconocida.

Una vez más, Calinescu se plantea el resultado de los efectos dispares, fruto de la aplicación de estos dos criterios, atendiendo en primer lugar al que nos llevaría a concebirlo como un mero segmento dentro del curso de la linealidad histórica:

Con respecto a la primera, la idea burguesa de la modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones de períodos anteriores en la historia de la idea de la modernidad. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un

¹⁰ Fue en el artículo escrito en 1859 y publicado en 1863 sobre el acuarelista del siglo XIX, Constantin Guys, al que Baudelaire consideró “pintor de la vida moderna”.

tiempo *medible*), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y se mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media (1991: 51).

Desde la perspectiva estética, la modernidad y sus cultivadores se nos revelan, sin embargo, disociados del orden *burgués* al que se había llegado. El tipo de civilización impuesta por esta clase que ahora se hace con el poder, provocará un hiato entre el prosaísmo que la distingue y una nueva minoría cuyos intereses dan abiertamente la espalda a la prioridad pragmática, al avance material, pero también al retroceso: el de esa búsqueda de modelos culturales tradicionales, en los que la burguesía se había acomodado. De este modo se fija el antagonismo:

Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa (Calinescu, 1991: 51).

Señaladas las diferencias de contenido que se superponen y concentran en un mismo término, podremos decir que el sentido realmente concomitante con el del presente estudio es, en definitiva, este último, el que se acoge bajo un ángulo de visión determinado por lo plástico y lo literario, y al que las especiales cualidades de su naturaleza, las de sus singulares circunstancias, parecen consolidarlo como ese medio favorable que veníamos anunciando, para la afluencia de las múltiples formas de *malditismo* desde las que se catapulta la creación.

2.1.1. ‘Marginalidad’ y tradición moderna: la tradición al margen, la tradición del margen. Una continuidad en la ‘ruptura’.

El advenimiento de la modernidad así conceptualizada, fortalece y abre, por lo tanto, en el artista, todas aquellas vías que lo conducen a ocupar posiciones distintivas del proscrito, bajo un signo de crisis, que no solo deja al descubierto la brecha entre este

y los valores del *bourgeois*, sino que también exhuma los no pocos restos resultantes de sus propias fisuras internas:

La modernidad estética debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso), y, finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad (Calinescu, 1991: 21).

Es esta propiedad, esta tendencia que la impulsa a romper continuamente consigo misma, la que involucra al sujeto moderno creativo en un fenómeno transversal regido por imperativos de vulneración respecto a cualquier norma consolidada.

Ante esta incesante y vertiginosa sustitución de principios que se registra, aquel que la sigue se convierte indefectiblemente en adalid de lo transgresor: la vigencia del desalojo frenético por el que lo nuevo enseguida se extingue y caduca, parece ofrecer a la esencia del *maudit* su connatural alojamiento.

De ello hablaba Octavio Paz para resaltar de qué modo, y en palabras de Jürgen Habermas, «la modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo» (Habermas en Burgos, 1992: 20):

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja solo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta (Paz, 1981: 18).

Se constata el fracaso de una estética de lo permanente, de un ideal de Belleza imperturbable, a favor de la vocación —apasionada o sufrida— por la transitoriedad, sin perder de vista que precisamente lo transitorio exige una fidelidad a la ruptura, indispensable, básica, para que algo se acabe conceptuando dentro de los límites definibles del *malditismo*.

A este respecto, además de tal exigencia efímera, Baudelaire figura entre los primeros autores que detectaron y cultivaron un nuevo tipo de condiciones, bajo las que lo bello empezaba a *bipolarizarse* con relación al modelo conservador burgués del gusto. Pero las preferencias prerrománticas (incluso algunas ya anteriores) y románticas por lo *gótico*, lo *característico*, por lo *terrible* y *horrendo*, por lo *melancólico* y lo

doloroso, supusieron todo un adelanto, una visión de la incipiente brecha que se iba a abrir sobre el *perfecto* canon de lo *clásico*.

No seguiremos aquí este rastro sumamente amplio, aunque sí podremos dar fe de algún ejemplo bastante temprano, como el que el literato y filósofo francés Luc de Clapiers, marqués de Vauvenargues, nos ofrece al presentarnos en el marco de su obra ese componente *obligatoriamente* algofílico del libertino, incapaz de encontrar sustancia en la belleza de no aparecer contaminada «d'un air de corruption», o, en el mismo siglo, (y también previo al éxito que, en el XIX y en sus postrimerías, este *continuum* temático que se estaba inaugurando llegaría a alcanzar) aquel ideal de goce estético permeable a lo voluptuoso, a lo amargo y a una intervención fascinante de las potencias de la muerte, defendido por escritores como los franceses Baculard d'Arnaud o Brissot, quienes no dejan dudas acerca de esta *poco recomendable* inclinación. Mario Praz nos remite a una obra de Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, en la que justamente quedaría reflejada más de una muestra de este impacto sensible y exquisito, que el dolor o el terror iban a conseguir sobre sujetos como los recién mencionados. En el caso de Brissot, sería esa lobrete y la tenebrosidad convulsa, imponente, amenazadora, de las fuerzas de la naturaleza las que revivirían y avivarían su aterrado sentimiento de lo bello. De sus *Mémoires*, Mornet pondrá atención sobre algunos fragmentos que recogerían esta fruición por una Belleza que se presiente devastadora:

Brissot revivió en su prisión las emociones que le eran queridas: «Me encanta el terror que me inspira un bosque oscuro y esas bóvedas lúgubres donde solo se encuentran huesos y tumbas. Amo el silbido de los vientos que anuncian la tormenta, estos árboles agitados, este trueno que estalla o retumba y los torrentes de lluvia que corren ondulantes... Hay para mí en ese instante un encanto horrible»¹¹ (Mornet, 1912: 78-79).

Baculard d'Arnaud hallará sin embargo tal fascinación en los múltiples registros del sufrimiento humano:

[...] dice Baculard [...] «Existen voluptuosidades de todo género, dolores que poseen sus encantos, sus arrebatos, sus deleites. ¡Qué placeres hay para las almas sensibles!... ¡Los ojos de una amante son arrebatadores, adorables, cuando están cubiertos de lágrimas! El corazón se baña por entero en ellas (Mornet, 1912: 8).

¹¹ La traducción es nuestra.

Teniendo en cuenta que el *bourgeois*, tal y como nos recordaba Castellanos, «se vuelve conservador en la ética y en sus gustos estéticos, promueve el trabajo y la tradición», frente al artista que «en oposición [...] exalta la libertad de la imaginación, el experimentalismo, y rechaza la norma, la rutina» (Castellanos, 1998: 30), se perfilan, cada vez más, las figuras bajo las que lo *maldito* gana contraste y definición en su contexto.

Al recuperar las divisiones conceptuales de nuestro esquema inicial, se reaviva la concreción *moderna* del fenómeno de los *malditos*. Si el carácter transitorio, siempre cambiante de la Belleza de esta época los inmovilizaba *al margen de la tradición* —cualquiera que esta fuese, excepto aquella que, según se ha repetido en tantas ocasiones, representaría la *tradición de la ruptura*, la del constante desalojo—, el ideal actualizado de semejante estética supone para ellos un indiscutible ingreso en la *marginalidad*: subvierten el gusto burgués, el de sus receptores, y dicha búsqueda artística arrastrará consigo la perversión moral de las costumbres (algo que nos conduce al segundo apartado, a lo *maudit* como forma de *libertad*, a esa consecución del mal, en tanto que respuesta antropológica). Pero también el extravío respecto a los objetivos prioritarios de productividad y trabajo hará de la creación una actividad ociosa, inútil, reprochable y, en definitiva, nuevamente *marginal*.

Calinescu pone sus ojos en Alemania a la hora de dar cuerpo y nombre a tal hostilidad:

La historia de la alienación del escritor moderno comienza con el movimiento romántico. En una fase temprana, el objeto de odio y ridículo es el *filisteísmo*, una forma típica de la hipocresía de la clase media. El mejor ejemplo es la Alemania prerromántica y romántica, donde la crítica de la mentalidad filisteas (con todas sus pesadas y estúpidas pretensiones, basto prosaísmo y falso y totalmente inadecuado elogio de los valores intelectuales disfrazando una obsesiva preocupación por los materiales) desempeñó un papel esencial el cuadro total de la vida cultural. En la prosa romántica alemana se encuentra con frecuencia el retrato satírico de los filisteos —solo tenemos que acudir a los cuentos sobrenaturales de E. T. A. Hoffmann—, y la antítesis típicamente hoffmannesca entre los poderes creativos de la imaginación (simbolizados, entre otros, por el inolvidable Anselmo de Der Goldene Topf) y el absolutamente insípido carácter del mundo burgués con su solemne y vacía seriedad (Calinescu, 1991: 53).

Desde estas consideraciones, veremos con posterioridad qué acomodamiento cenital se le reserva al modernismo como representante, receptor privilegiado, de esta serie de elementos desencadenantes de una vida y arte *condenables*.

Lo cierto es que si no se debe prescindir del hecho de que, según hemos venido insistiendo, la modernidad se preste a ser entendida dentro de una progresión lineal, su lectura ha de ampliarse, contando con una predisposición integradora, por parte de quien asuma la intención de capturarla, que nos permita rebasar las divisiones temporales, el encasillamiento en escuelas, hacia una percepción de «estilos, generaciones, movimientos, de *alguna manera mancomunados*» (Rama en Burgos, 1992: 21):

Las marcas de discontinuidad pueden apreciarse en los distintos modos que cruzan el espectro del arte moderno en la América Hispana. En este radio de acción, el principio de incertidumbre —que implica cambio, ausencia de control, e inestabilidad— concurrirá como uno de los más activos e identificables en el proceso entero de la modernidad. Ello explica que un arte de lo transformacional esté completamente ligado a la eclosión de la expresión moderna. Es en esa cornucopia mudable y desbordada en cuanto al potencial de sus proyecciones donde comienza el sentido de lo raro y el irrepetible discurso de lo nuevo en Hispanoamérica. Inicio de una impensable materia artística destruyéndose a sí misma en ese afán de alcanzar un *estado* de la experiencia transfigurable [...]. Lo moderno crea un espacio extendido, de cruces y operaciones simultáneas en el que se recurre a *la novedad* como un plan sin anclas, quizás ya existente y dispuesto, por lo mismo, a rehacerse (Burgos, 1992: 21).

En este lapso que admitimos enquistado, justamente *reglamentado* por esa índole proclive al cambio, la imagen del arte, la de sus temas estructurantes y larvales, ha de perseguirse liberada de cualquier cronología estanca. Esto nos orienta hacia el mismo punto al que Octavio Paz dirigía la esencia de la poesía moderna:

La contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero solo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita; el sentimiento y la conciencia de la discordia entre sociedad y poesía se ha convertido, desde el romanticismo, en el tema central, muchas veces secreto, de nuestra poesía [...]. Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender, de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX. Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo (Paz, 1981: 9-10).

En la primera parte de nuestro análisis concerniente a la diferenciación de aquellos conceptos sobre los que la idea de lo *maldito* iba tomando asiento, la llegada y el pronto triunfo de la burguesía con el paso del *citoyen* al *bourgeois*, su debelación de las potencias del espíritu ante una fuerza racional, ante el avance de la secularización y de esa presencia ya imponente de un materialismo que invalida los valores de la subjetividad humana, se sugerían como un momento de inflexión, a partir del cual el

desarrollo de la actividad artística parece no poder ya evitar la colisión constante con los intereses de la sociedad respecto a la que pierde su favor.

Presentada como una amalgama que diacrónicamente prospera bajo marcas de discontinuidad, su posición tiende a ocupar desde esta coyuntura el emplazamiento controvertido de los márgenes.

George N. Castellanos analiza las ligaduras existentes entre modernismo y modernidad a la luz de la obra del escritor colombiano José María Rivas Groot, llamando la atención en repetidas ocasiones sobre una *recién nacida* ilegitimidad del arte, dentro de un proceso que en literatura considerará iniciado a partir del año 1789, tras el triunfo de la revolución burguesa. A propósito de tales consideraciones, trae a colación las de Rafael Gutiérrez Girardot, correspondientes al artículo que este publicaba en 1981, “Problemas de una historia social del modernismo”:

El proceso de la modernidad es el del arte tras el fin del arte, el de su desarrollo y plenitud después de que este no solamente perdió su función de expresar el más alto menester de espíritu (como en Grecia y en la Edad Media, según apunta Hegel), sino su legitimidad en la sociedad. Este proceso ha pasado por diversos momentos que pueden llamarse romanticismo, simbolismo, parnaso, naturalismo, modernismo, vanguardias y muchos más, pero los momentos son pasos dialécticos del proceso, no épocas o estéticas autónomas que tienen una sucesión mecánica y un origen adamítico (Gutiérrez Girardot en Castellanos, 1998: 32).

2.1.2. El pecado moderno del Conocimiento. El Mal: descenso y yo disolvente. El Origen: regresión y el yo disuelto. La realidad alterada.

Hemos dejado varias veces constancia de que uno de los elementos *advenedizos* ante los que el escritor iba a perder la ortodoxia, la validez o aprobación de su pertenencia social, o incluso su *normalidad*, estaría representado por la Razón como único instrumento admisible a la hora de configurar el ámbito de lo real. Desde esta herramienta de conocimiento, el artista romántico empieza el careo ambiguo hacia y contra la modernidad:

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había repoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad

romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional, pero los exalta *desde* la modernidad (Paz, 1981: 121).

Pero la citación, bien de las adhesiones, bien de la repulsa que el uso y éxito de lo racional provoca, nos adentrará también en otro aspecto de este tema con el que aquel *malditismo* que exponíamos como una forma de *exceso* aplicada a la capacidad o competencia de la *libertad* humana, no deja de compartir contenidos: el tema de la cognición.

A este nivel, el curso de la época que nos ocupa registra dos manifestaciones, a través de las cuales advertimos un hecho de transgresión ejercida sobre el orden de lo divino. Una de ellas se percibiría como respuesta a cierta pretensión *desmesurada* de sabiduría, infracción confinante con la práctica de un orgullo superlativo, casi desafiante, que aparecerá ligada a determinados arquetipos literarios, cuyas naturalezas —lúcidas pero insurrectas— habrán de ser purgadas. Estas figuras uncidas al Mal suelen presentarse en un plano intermedio en el que se producirá el encuentro —a veces confuso— entre las potencias propias de los dioses y las cuestionables de los hombres. Prometeo, Ícaro, Faetonte, Satán o Lucifer asumen algunos de estos modelos:

Vinculada a Prometeo y a Lucifer, esta figura proporciona una identidad, un centro, a las del impulso apetecido y su lucha contra un mundo que se resiste. La rebelión romántica es un tipo de yo prometeico; la energía irrefrenable del deseo del rebelde, que reclama libertad y poder, hace estallar todo tipo de barreras, políticas, estéticas, físicas y morales. [...] [hay también un] aspecto negativo del mito que es asimilado por el yo prometeico: así como el rebasamiento rebelde del Titán y su réplica, Lucifer, los condena al castigo y al dolor eternos, el sujeto del deseo romántico inextinguible padece una fiebre fatal (Kirpatrick, 1991: 24-25).

El poeta y escritor inglés John Milton es un ejemplo temprano de entre aquellos que se encargan de ponernos al corriente de ese precio implícito en la pretensión de sobrepasar dicha clase de barreras. Para ello se vale de un poema alegórico (cuya edición definitiva data de 1674) sobre el destino del hombre y la historia de su salvación, que amplifica el relato bíblico de la ruptura con Dios, desde la rebelión de los ángeles caídos en el Infierno y la ascensión de Satán a la Tierra, hasta la tentación y castigo de la primera pareja:

Su orgullo la había arrojado
Del Cielo con su hueste entera de ángeles
Rebeldes, cuyo apoyo aspiraba a
Situarse en gloria encima de sus pares,
Confiando al Altísimo igualarse,
Si con él se enfrentaba, y ambiciosa,

Contra el trono de Dios y monarquía,
Levantó la impía guerra de los Cielos
Y la altiva lid con vano esfuerzo.
A Satán el Poder Omnipotente
Arrojó de cabeza, envuelto en llamas,
En horrorosa combustión y ruina,
De la mansión etérea a la insondable
Perdición, a vivir allí en cadenas
Irrompibles y el castigo del fuego,
Por armarse contra el Omnipotente (Milton, 1986: 72-73).

De esta «gloria marchita», receptáculo vivo de melancolía ante el exilio, ante la «dicha perdida y el dolor perenne», pero también de la arrogancia, odio y voluntad de continuar el reto, nacería la atracción hacia otra forma —forma *oscura*— de Belleza:

[...] Él, por encima
De los otros en apostura y gesto,
Se erguía como una torre, orgulloso
Y eminente. [...]
Obscurecido: como cuando el sol
Recién salido acecha a través
Del neblinoso aire del horizonte,
Con los rayos tonsurados, o desde
Tras la luna en un opaco eclipse
Arroja una aciaga luz crepuscular
[...] Aun así ensombrecido,
Brillaba sobre todos el Arcángel:
Y aunque su rostro se mostraba hendido
Por las hondas cicatrices del rayo,
[...] su indomable valor
Y su consciente orgullo por debajo
De sus cejas la venganza aguardaban (93).

Precisamente Mario Praz detecta en Milton una especie de consagración alcanzada respecto al poder presumible de este brillo sombrío, para seducir y cautivarnos:

Con Milton, el Maligno asume de forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte; es «majestic though in ruin». El adversario adquiere rara belleza, no como las magas, hermanas de Alcina y de Lamia, cuya apariencia hermosa es obra de sortilegios, ilusión vana que se convierte en ceniza, como las manzanas de Sodoma. La belleza maldita es un atributo permanente de Satanás; los truenos y el hedor de Mongibello, vestigios de la tétrica figura del demonio medieval, han desaparecido para siempre (Praz, 1999: 121-122).

Tales atribuciones van a encontrar cierta continuidad hacia finales del siglo XVIII en los personajes rebeldes que el mismo crítico hallaría entre los fondos pintorescos y gotizantes de las novelas de terror inglesas, a los que llegaría a considerar

«nietos del Satanás de Milton y hermanos del bandido de Schiller»¹² y, por supuesto, en el romanticismo, prácticamente consolidadas como figuras-tipo, fruto de una marcada, exhaustiva y apasionada voluntad de caracterización, aplicada a sujetos que en torno a sí crearían estas peligrosas fascinaciones:

Había en él un amargo desprecio hacia todas las cosas. [...] permanecía como un extranjero en este mundo de seres vivos, como un espíritu errante arrojado de otro planeta (Byron en Praz, 1999: 135).

[...] Demasiado sublime para un egoísmo vulgar, podía alguna vez renunciar a su bien por el de los demás, no ya por piedad, o porque lo creyese un deber, sino por una extraña perversión del pensamiento que lo arrastraba por el secreto orgullo de cumplir lo que pocos o ninguno habría hecho; y este mismo impulso, cuando las circunstancias lo tentaban, extraviaba su espíritu y lo llevaba a cometer un delito. De tal modo se elevaba más alto o descendía por debajo de los hombres con los cuales se sentía condenado a vivir; de tal modo deseaba [...] separarse de todos aquellos que participaban de su estado mortal. Su espíritu, en esta aversión suya, había colocado su trono lejos del mundo, en regiones que le pertenecían en propiedad [...]. Su locura no era de cabeza, sino de corazón [...]. A pesar de todo, aquel gélido misterio de su aspecto, y del placer que parecía darle el quedarse en la oscuridad, poseía (si no era más bien un don natural) cierto arte de esculpir el recuerdo de sí mismo en el corazón de los demás. [...]. No podías penetrar en su alma, pero descubrías con estupor que él había hallado el camino de la tuya (136-137).

Esta incorporación de un mal que no forma parte del mero volcado directo, pasivo y espontáneo de la supuesta dimensión depravada sita en la naturaleza humana, sino que por el contrario se plantea como materia de una búsqueda subyugante en la que habrán de mediar la voluntad y la inteligencia, abre vías por las que Baudelaire transitaría, tras provocar un deterioro, a veces simultáneo, indiscernible, respecto al pacto con los poderes trascendentes y aquellos que determinaban los límites éticos del hombre:

El mal al que canta Baudelaire con calculada ambigüedad no es el mal estúpido y banal [...] sino el mal refinado, exquisito, satánico, que exige creatividad y amor al artificio, el mal que eleva el asesinato a la categoría de las bellas artes, el que halla su máximo deleite en el terror y la crueldad como forma de dominio supremo sobre el otro y como forma de crear, si no un paraíso, al menos un oasis en el desierto del tedio (López Castellón, 1999: 91).

¹² Habría que destacar que si esta imagen del proscrito atenta contra el orden de lo moral, a medio camino entre lo social y lo divino (mal como respuesta antropológica a la libertad), no lo hará respecto al nivel en el que nos encontramos (orgullo, pretensión de conocimiento, respuesta teológica a la libertad).

Y a uno de esos clandestinos, deletéreos, pero seductores *oasis*, en los que arriesgarse a descansar del hastío que surge ante los hábitos y la aceptación de una vida ordenada, se llegará con cierta facilidad por el acceso también vetado que daría entrada a los paraísos *artificiales*, haciendo alarde, con tal conducta, del parentesco y del vínculo con esa estirpe bíblica de la soberbia, de la rebelión y de la *caída*:

La racionalidad moral habla de la transgresión de la ley que dictamina que la felicidad ha de ser fruto del esfuerzo, la consecuencia lógica del trabajo, de la higiene, de la vida sana, del comportamiento sensato y responsable [...]. Por el contrario, la tentación que asalta a quienes buscan los peligrosos goces de la droga es «alcanzar de golpe el paraíso» [...] es moralmente condenable a causa de la falsedad del ideal que persigue: es reo de culpa por confundir el infierno con el cielo, por invertir el orden *sobrenatural* y erigirse orgullosamente en administrador de su propia felicidad. Su iniquidad no se debe tanto al disfrute de un goce inmerecido [...] sino a su intento de suplantar a Dios [...]. Ello explica que este pecado tenga para Baudelaire el rango de orgullo satánico, esa flor del mal cuyo castigo es la locura y la degradación [...] y que el paraíso artificial no sea una tentación más de Lucifer para perder al hombre, sino la encarnación misma de Satán, el ángel rebelde que quiso ser como Dios, el «padre adoptivo de aquellos a quienes su negra cólera Dios Padre expulsó del paraíso terrenal» (López Castellón, 1999: 76).

Por el camino de un refinamiento tan característico, al que podríamos calificar de abyecto, el autor de *Las flores del mal*, paciente crónico de las múltiples dolencias con las que la modernidad conseguiría hacerse sintomática, no sólo acusa una embestida contra los soportes morales de la Ilustración, sino que a través de la nueva naturaleza *viciada*, intervenida, inicua, que propone, superaría niveles a los que los románticos, a pesar de su embeleso por la fuerza de lo demoníaco, todavía no habían llegado en su concepción del mundo:

Baudelaire está realmente acusando la crisis de la identidad, establecida por Rousseau, de la naturaleza, la razón y la bondad y rechazando a la vez la doctrina de la indisolubilidad de la belleza, la verdad y el bien [...]. En *Las flores del mal* se disuelve la naturaleza buena y bella, confidente y cómplice, consoladora infiel de Lamartine o de Musset, los ensueños rousseaunianos del paseante solitario y los éxtasis de los románticos perdidos en los bosques [...]. Nos equivocáramos [...] si creyésemos que la naturaleza está ausente de *Las flores del mal*. Al contrario: con una minuciosidad que a veces roza con lo macabro y lo repugnante [...] el poeta hace el inventario de una naturaleza tan horrible como malvada, tan viciosa como viciada, para oponerla a las utopías de la naturaleza graciosa o agraciada o al ideal neoplatónico y romántico del «alma bella», esto es, del alma donde conviven en perfecta armonía felicidad y virtud (López Castellón, 1999: 23).

Pero decíamos al comienzo del presente capítulo que un componente esencial para sellar la esencia de estas figuras de rebeldía, de altivez o de intencionado orgullo, era precisamente aquel que las convertiría en una representación impenitente del

aspirante, portador, deudor e incluso víctima de ese saber *prohibido*, algo que, de un modo semejante, tampoco dejaba de insinuarnos Baudelaire a través del destinatario de sus letanías:

Satán [...] es el héroe del individualismo, la encarnación del «gusto por el infinito» y de esa sed de nuevos conocimientos y experiencias que puede aventar el *spleen*. Auténtico ángel de la guarda que «oculta los precipicios al sonámbulo que vaga por el borde del edificio [...] este ser sobrenatural y etéreo es, sobre todo, el demonio del *conocimiento*. Baudelaire le atribuye incluso la esperanza que abriga el hombre, a pesar de su absurdo de una existencia más allá de la muerte donde «el Árbol de la Ciencia extiende sus ramas como un Templo nuevo» (López Castellón, 1999: 98-99).

Este trasfondo que apunta a un conocimiento doloroso y *maldito*, siempre superior respecto a aquel que a la condición humana se le otorga, indisoluble con personajes decididos a *pecar* teológicamente como Satán, antropológicamente como Caín, teleológicamente hacia un *art maudit*, nos sitúa ante el segundo de los fenómenos a los que nos referíamos al inicio de este apartado —el de la cognición y sus instrumentos—, resultante, en su mayor parte, de esa postura reactiva no *ortodoxa* que, o bien la razón, o bien la reducción a la materia en el campo de la ciencia, consiguieron desencadenar a lo largo de este intervalo histórico por el que con cierta holgura, (precisamente para ganar exactitud en los conceptos), nos movemos. La exploración y la práctica de este modo de conocer supondrían otro motivo de condena: el abrazo a las doctrinas esotéricas, ocultistas, a los saberes gnósticos y a otras formas afines de aprehensión, con las que se alcanzarían zonas de lo real aparentemente inexistentes, concienzudamente ilícitas.

Al analizar la relación entre modernidad y cristiandad, y ver en esta una religión del desaliento y de la incertidumbre existencial, que «ha dejado de ser una guía» y «una norma de vida», para convertirse «en un modo de obtener y dramatizar una dilatada conciencia de crisis» (1991: 61), Matei Calinescu recurre a la ambiciosa empresa espiritual emprendida por Baudelaire, para poner de manifiesto determinados elementos que también encontraremos como conductores y señales de esas dos direcciones marcadas por los hechos de transgresión que destacamos: el mal hasta ahora descrito —agente activo y cultivado—, indicador de un conocimiento luciferino, y este desvío que también veremos —el de un saber heterodoxo— desde el que penetrar con ese ánimo furtivo en la dimensión velada de lo que nos rodea.

Surgía, de lo primero, la persecución de aquella verdad bellamente satánica, transida de extrañeza y de misterio, vehículo —«ardiente y triste»— de infelicidad para quien con él avanza:

La modernidad, desde este punto de vista, parece una aventura espiritual: el poeta se propone explorar el prohibido ámbito de la *maldad*, cuyas *flores* más recientes, peligrosamente bellas, supuestamente descubre y coge. La tarea del artista se parece a la del alquimista que extrae oro del barro o —si traducimos esta metáfora típicamente baudelaireana— descubre la poesía escondida tras los contrastes más horripilantes de la modernidad social (Calinescu, 1991: 62).

Y así se gesta, así se precipita, así expía, y así es penada una «Conciencia en el mal sumida»¹³:

Una Idea, Una Forma, Un Ser
Que del azul partió, caído
En plúmbeo y fangoso Estigio
Del que huyó el ojo del cielo;

Un ángel, viajero imprudente,
Que lo deforme intentó amar,
Como un náufrago debatiéndose
En una inmensa pesadilla,

Peleando, ¡oh fúnebre angustia!
Contra un remolino gigante,
Que va cantando como un loco
Y piruetea en las tinieblas;
[...]
Sombrío diálogo de un alma
Convertida en propio espejo!
Pozo de Verdad, claro y negro
Donde tiembla una lívida estrella,

Un faro infernal e irónico
Hachón de gracias satánicas,
—¡Conciencia en el mal sumida! (Baudelaire, 1988: 108-109).

El autor de *Las flores del mal* no solo advierte y participa de las consecuencias que —como «viajero imprudente»— sobrevienen al heredar rasgos de hermosura aciaga tras haberse emparentado con el torvo Ángel (al que considera «el más sabio», «príncipe del exilio», «báculo de exiliados», «lámpara de inventores», «padre adoptivo de aquellos que, en su cólera, del paraíso terrestre arrojó Dios un

¹³ Verso que cierra el poema “Lo irremediable”, en *Las flores del mal*.

día»¹⁴, y cuya frente atraerá la sombra y la expansión de los ramajes de un peligroso «Árbol de la Ciencia»), sino que determina a qué tipo de lectores dirige el magma *doctrinal* y disidente de su obra, su *ruptura*, sus saturnales marcas:

Lector apacible y bucólico,
Ingenuo y sobrio hombre de bien,
Tira este libro Saturniano,
Melancólico y orgiástico.

Si no cursaste tu retórica
Con Satán, el decano astuto,
¡Tíralo! nada entenderás
O me juzgarás histérico.

Mas si de hechizos a salvo,
Tu mirar tienta el abismo,
Léeme y sabrás amarme;

Alma curiosa que padeces
Y en pos vas de tu paraíso,
¡Compadéceme!... ¡O te maldigo! (Baudelaire, 1988: 179-180).

El que, capacitado para hacerlo, sobrepasa una erudición *de biblioteca*, también experimenta ese cierto proceso punitivo paralelo que avistábamos en los fragmentos de la composición “Lo irremediable”, al escuchar la voz —«Que acaricia el oído a la vez que lo espanta»— de quien invita al hallazgo y al agri dulce tránsito de las regiones alejadas de «lo posible y de lo conocido»:

Yo te respondí: «¡Sí!...» Desde entonces
Data lo que se puede denominar mi llaga
Y mi fatalidad. Detrás de los paneles
De la existencia inmensa, en el más negro abismo,
Veo, distintamente los más extraños mundos
Y, víctima extasiada de mi clarividencia,
Arrastro en pos serpientes que mis talones duermen.
Y tras ese momento, igual que los profetas
Con inmensa ternura amo el mal y el desierto;
Y sonrío en los duelos y en las fiestas sollozo
Y encuentro un gusto grato al más ácido vino;
Y los hechos, a veces, se me antojan patrañas
Y por mirar al cielo caigo en pozos profundos.
Mas la voz me consuela, diciendo: «son más bellos
Los sueños de los locos que los del hombre sabio» (Baudelaire, 1988: 20-21).

¹⁴ Estos atributos que le dedica, aparecen recogidos en “Las letanías de Satán” (Baudelaire, 1988: 165-169).

Este híbrido de sufrimiento y locura que apresamos en tal estadio —elevado y arriesgado— de la cognición, es un tema recurrente que se enreda de diversas formas en la retícula interminable de la creación literaria. Por él nos llegaremos a encontrar ante esa complejidad funcional que entrañan determinados *polinomios*: genialidad, normalidad y arte, o videncia, enajenación y poesía (por mencionar algunos), desde los cuales Baudelaire levantará una empalizada semántica construida sobre lo nocturnal, luciferino, acuático, enigmático, sobre la tiniebla, las deletéreas flores, cambiantes formas o envenenadas puntas de flecha que señalan al infinito, con las que, al superior, al elegido, se le infligirá el estigma que él mismo acaba buscando.

Algo de esto se percibe en composiciones como la que, a través de un poema en prosa, se le dedica y consagra a “Los beneficios de la luna”:

La luna [...] mientras dormías en tu cuna [...] se dijo: «Este niño me agrada.»

Y bajó blandamente su escalera de nubes y atravesó sin ruido los cristales. Se extendió luego sobre ti [...] y depositó sus colores sobre tu rostro. Las pupilas se te quedaron verdes y extraordinariamente pálidas las mejillas. Por contemplar esta visita, tus ojos se agrandaron de tal forma; y ella se te aferró tan tiernamente a la garganta, que has conservado para siempre las ganas de llorar.

Sin embargo, en la expansión de su gozo, la Luna llenaba todo el cuarto como una atmósfera fosforescente, como un veneno luminoso [...] y decía: «Sufrirás eternamente la influencia de mi beso. Serás hermosa a mi manera. Amarás lo que yo amo y lo que a mí me ama: el agua, las nubes, el silencio, la noche, el mar, inmenso y verde; el agua, informe y multiforme; el lugar en el que no estás; el amante al que no conoces; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar; los gatos que se desmayan sobre los pianos y que gimen como mujeres [...]. Serás amada por mis amantes [...] reina de los hombres de los ojos verdes a quienes también apreté la garganta en mis caricias nocturnas; de aquellos que aman el mar, el inmenso mar tumultuoso y verde [...] el lugar en el que no están, la mujer que no conoce, las flores siniestras parecidas a incensarios de una religión desconocida, los perfumes que quebrantan la voluntad, y los animales salvajes y voluptuosos, emblemas de su locura (Baudelaire, 1986: 119-120).

Y así se justifica el objeto de las abisales complacencias del poeta:

Y por esto, maldita y querida niña mimada, es por lo que yo estoy ahora acostado a tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la temible Divinidad, de la fatídica madrina, de la nutricia envenenadora de todos los *lunáticos* (120).

Aunque sea a modo de sucinta nota, hemos de llamar la atención sobre la naturaleza morfológica que lo demoníaco, que el poder del Mal experimenta en asociación con una forma femenina, que aparece emparentada con el estereotipo finisecular y decadente de la *femme fatale*.

A pesar de que esta presencia fatal, colaboradora e incluso sustituta de Satán, que entre la voluptuosidad, el horror o la persuasión plutónica, materializa la perversidad espiritual y moral del *décadent*, no limita su aparición a esta época, sí lo hará como figura tipo, marcando aquella separación conceptual que Mario Praz ya observaba entre un fenómeno atribuible al brote esporádico, y el que, por el contrario, iba a pertenecer a la manifestación de lo epidémico.

Una de las *divisas* a las que él recurre para afinar dicha diferencia surgirá, precisamente, del rastreo en torno al culto profesado hacia esta mujer de seducción funesta, hacia la *maldita* de belleza medusea y su prolija estirpe. De ello dejará constancia en el capítulo que por ejemplo dedica a una de las variaciones típicas de la *femme fatale*, la *belle dame sans merci*:

Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel (Praz, 1999: 347).

Desde la antigüedad bíblica de Lilith, desde las fábulas sobre Harpías, Gorgonas y sirenas en la época clásica, desde la intervención de las hembras letales de la tragedia griega, las convocadas por Dante, o una inspiración que durante el periodo isabelino iba a dirigirse hacia aquellas que encarnarían las corruptas y desenfrenadas costumbres de la Italia del Renacimiento, las puertas giratorias de la modernidad llegan a empujarse para adelantarnos la visión de ese espacio que definitivamente servirá de residencia a este agente femenino de lo fatídico:

En la primera parte del romanticismo, hasta más o menos la mitad del siglo XIX, hay en literatura bastantes mujeres fatales, pero no existe el tipo de la mujer fatal del mismo modo que existe el tipo del héroe byroniano. Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía (Praz, 1999: 351).

Es la segunda mitad del XIX el momento de predisposición, en el que parece haberse fijado esta «mecánica monotonía» por la que el artista *conoce* como Satán, y se hace sacrílego como la *Belleza*: desde ella y desde su erotismo infausto partíamos con aquella composición de la que Baudelaire se estaba valiendo para enumerar “Los beneficios de la luna”, y lo hacíamos así porque no deja de ser un exponente nada

despreciable de la serie de temas reticulares, capaces de animar a través de múltiples arterias —con sus tóxicos fluidos— el corazón de dos mellizos infernales: el Saber peligroso, la peligrosa Hermosura.

El propio autor de este poema en prosa no deja dudas en numerosas ocasiones sobre qué tipo de luna atrae y tensa los hilos de esta malla siniestra, cuya dimensión, cuya densidad y endrino brillo, acusarán la caza, el peso y la captura de una naturaleza casi aberrante, invertida, realmente *nictálope*, *licnobia*.

Lejos de convertirse en el cuerpo celeste idílico que multiplica las atmósferas románticas, que ensancha fondos de leyendas como las recogidas por Heinrich Heine en sus *Noches florentinas* (1836), esta va a reconocerse bajo la misma rebelde y desterrada luz de Lucifer. El objeto de culto de este sujeto desgarrado por todo un campo sémico de nocible misterio, se describe del siguiente modo:

La compararía con un sol negro [...] pero hace pensar más gustosamente en la luna, la cual, sin duda, le ha marcado con su terrible influencia; no la luna blanca de los idilios, que se asemeja a una fría desposada [...] sino la luz siniestra y embriagadora, suspendida del fondo de una noche tempestuosa y atropellada por nubes que corren; no la luna apacible y discreta que visita el sueño de los hombres puros, sino la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, a la que las Brujas de Tesalia obligaban a danzar, aterrorizada sobre la hierba (Baudelaire, 1986: 118).

Estas cualidades ambulantes que en “Los beneficios de la luna” veíamos definidas por el hueco denso de lo ignoto, por la fertilidad sin dicha y contaminada de la noche, por la propiedad de sierpe, ondulante, informe y multiforme de las aguas, por el dolor de una presencia insinuada o de la palpable ausencia, por el sensual y sensorial alcance de «los perfumes que hacen delirar», por las calidades monstruosas de esa flora siniestra semejante a «incensarios de una religión desconocida», y, por supuesto, lo glauco, el verde —cifra cromática recurrente para la proporción de equivalencia entre lujuria y muerte—, que junto a otras se repiten, dotarán de vida y cuerpo al perfil plural de este trasunto de la tentación satánica, que encarnaría la *mujer fatal*.

Con un barrido casi telescópico, podríamos atestiguar una larga asistencia femenina a estos canales plásticos, subyugantes y eróticos de un Mal a diferentes niveles, en personajes que pertenecen a la mitología pagana (Pandora, Venus, Medea, Circe, Proserpina, Helena de Troya, Medusa, la Esfinge, Harpías, Ondinas y sirenas...), bíblicos (Lilith, Eva, Judit, Herodías, Salomé, Dalila...), históricos (Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia...), literarios (Lorelei, Salambó, la Belle Dame Sans Merci, La condesa Adelaida, Lulú, Matilde, la mujer vampiro, la emperatriz Faustina creada

por Satanás, Hipólita...), a las que no se les negará ese palpitante protagonismo, que su capacidad de seducción devastadora, exterminadora, insana, les asegurará como irresistibles guías del abismo en la llamada literatura *decadente*.

El fruto de tales experiencias, de la búsqueda y el contacto con lo que se considera vedado para el hombre y por lo que este mismo se convierte en un discípulo y émulo de los ángeles rebeldes bajo cualquiera de las representaciones —masculinas o femeninas— es, entre otros, esa vertiente de una transgresión moral asociada a diversas prácticas que se orientan al tormento, incesto, crimen u otros desórdenes de la misma índole, pero también a una esfera específica del conocimiento y de sus vías.

Baudelaire, al reconocer en el poema en prosa mencionado los emblemas, símbolos y atributos de aquellos *lunáticos* tocados por el *maldito* halo de una «temible Divinidad», de la «fatídica madrina», de la «nutricia envenenadora», determina en gran medida las direcciones por las que este tipo de Sabiduría se desliza y reptar: sea la locura, el inconsciente, la venustez y los horrores del misterio, lo sobrenatural, todo apunta al dominio turbio, al dictado soberano con el que la irracionalidad se impone.

Octavio Paz nos recordaba de qué forma el romántico tendía ya a exaltar desde la modernidad precisamente los «poderes y facultades del niño», de «la mujer» y del «*otro* no-racional» o «el loco» (Paz, 1981: 121). Cada uno de ellos se asumiría en la sociedad que bajo esas circunstancias se va gestando, a modo de desviación, si como referencia base tomamos lo normal, lo colectivo y el conjunto de las normas, siendo regidos estos por los mecanismos de la Razón, por los valores del positivismo y de lo *útil*, y por las aplicaciones de la lógica.

El tema de la locura se presenta como una fuerza más, afín con aquellas que animan el acto poético, con las que deforman el rostro de la *genialidad*, o cierran, sellan y convierten en carne cósmica los párpados de quien prepara y se prepara para la visión de lo profético. Todas ellas parecen poder constituir ese nudo de energías, arco voltaico en el que nos detenemos para observar —entre destellos— los dos tramos de fluido de la cognición, desde los que aquel *yo moderno* circulaba tras su tentación de *conocer*: el que lo hacía como ángel rebelde, dios oscuro que hemos venido predibujando, y el que —respuesta a la segunda forma de este hecho ya anunciado por un saber heterodoxo (ocultismo, hermetismo, doctrinas gnósticas y esotéricas, teosofía...)— lo hará para comunicar y diluirse con la compacidad de los orígenes, con un espíritu totalizador del

universo, bajo el ropaje lastimado y pírico del profeta, del iniciado, del vidente, del perseguidor de Orfeo.

El poeta y ensayista alemán Gottfried Benn, desengañado del pensamiento racionalista de occidente, de las limitaciones con las que este amablemente mutilaba la dimensión más inquietante de la realidad y del ser humano, la más elevada, la más proclive a la *caída*, vuelca sobre las capacidades deseantes del sujeto moderno un contenido de ebriedad, de sueño y de estructuras primitivas hacia las que el yo regresa hasta recuperarse en la unidad.

Una búsqueda semejante compete —según el propio autor— a la vocación y tarea «del gran hombre, del poeta», y así se consagrará *maldito* en este tiempo:

Que la tarea y la vocación del gran hombre, del poeta no puede consistir jamás en prestar servicios a su tiempo o en preparar su camino; que su grandeza estaba más bien en no adaptarse a sus condiciones sociales, que existe un abismo, que él representa el abismo bajo el asfalto de esa civilización, opuesto a tipos incapaces sustancialmente de cualquier expresión, a mentes aplanadas por el análisis [...]. Que él deja todo tras de sí, que amplía las perspectivas de su origen y responsabilidades hasta donde los sistemas lógicos fracasan, que se deja abismar más profundamente en una suerte de fiebre recurrente y parto precipitado hacia el interior, hacia estratos inferiores, hasta alcanzar esas esferas [...] el alma aspira hacia esas esferas donde, ancestrales, las esfinges reposan en la totalidad, donde el pensamiento ya no es un don caído del cielo [...] sino que penetra en los oscuros círculos de la trascendencia biológica, de los orígenes medio ciegos, del reino polifémico de la creación (Benn, 1999: 49-50).

Estas esferas preparadas para el reposo de la Esfinge nos advierten de la iniciación al Misterio a través de una cultura —la egipcia— que en este ser fabuloso precisamente halla un símbolo principal, su distintiva marca. De ella no solo beberían las subjetividades *abismadas* arriba descritas por Benn, sino que también lo harán quienes pueden ser considerados *educadores* y *maestros* de las mismas:

Moisés y Orfeo crearon dos religiones opuestas y prodigiosas, una por su áspero monoteísmo, otra por su deslumbrante politeísmo. Pero ¿en qué molde se formó su genio? [...] En los templos de Osiris, en la antigua Tebas, que los iniciados llamaban la ciudad del sol [...] porque contenía la síntesis de la ciencia divina y todos los secretos de la iniciación. La esfinge, esa primera creación de Egipto [...] como imagen de la Naturaleza calmosa y terrible en su misterio. Una cabeza de hombre surge de un cuerpo de toro con garras de león, que pliega sobre sus flancos sus alas de águila. Es la Isis terrestre, la Naturaleza en la unidad viviente de sus reinos [...]. En esa combinación del toro, el león, el águila y el hombre están encerrados también los cuatro animales de la visión de Ezequiel, representando los cuatro elementos constitutivos del microcosmos y del macrocosmos: el agua, la tierra, el aire y el fuego, bases de toda ciencia oculta. Por eso, en los siglos posteriores, cuando los iniciados ven al animal sagrado acostado en el pórtico de los templos o en el fondo de las

criptas, sentirán vivir en ellos mismos ese misterio y replegarán en silencio las alas de su espíritu sobre la verdad interior. Pues sabrán, antes que Edipo, que la solución del enigma de la esfinge es el hombre, el microcosmos, el agente divino, que resume todos los elementos y todas las fuerzas de la Naturaleza (Schuré, 1960: 128-130).

Benn nos hace partícipes de cómo el alma desarrolla este pretendido encuentro, extendiendo «sus manos hacia atrás», en lo que él considera un gesto irreverente, osado, casi *blasfemo*, nacido de ese afán de recuperar los orígenes: «Cuando el alma se desarrolla, su formación deviene regresión. Conocimiento demoníaco, sin lugar para la melancolía, el Aqueronte ha inundado el Olimpo» (Benn, 1999: 51).

Este remontar simbólico de un río —el Aqueronte— cuyas aguas estancadas, de márgenes fangosos y espectral barquero, Caronte, hemos de superar para llegar al reino de los muertos, invade ahora la mansión olímpica de los dioses clásicos. Esto nos indica el signo y también la trayectoria por la que el yo *regresa* al traspasar el pensamiento lógico, al penetrar en el ámbito —privilegiado y el más antiguo— de las categorías espirituales de las que Benn nos habla, apoyándose en los trabajos del sociólogo francés Claude Lévy-Bruhl:

[...] hasta alcanzar esas esferas, sobre las cuales, el más célebre y autorizado investigador de las conexiones intelectuales y sociológicas [...] dice lo siguiente: «El pensamiento lógico, que tiende a realizarse en conceptos puros, gracias a la organización racional de tales conceptos, no posee la misma extensión que las categorías espirituales que encontraron su expresión en modos más antiguos de representación [...]» y, «el pensamiento lógico no podrá ser jamás el heredero de las formas prelógicas de espiritualidad» [...]; en sus tormentos el yo echa todo abajo, con sus lágrimas llama al viejo flujo, hace una señal a la boca que vive al día, blande el cuchillo y danza sobre su filo, conjura los seres híbridos engendrados por el Tártaro; hacia atrás, ¡oh palabra!: antaño, llamada de celo lanzada a los cuatro vientos; hacia abajo, ¡oh yo!, para copular con el todo; acercaros a mí, vosotras, huestes de proscritos: visiones, ebriedades, tribus del alma de los tiempos.

Éxtasis, dulce, que le transporta a mundos remotos; voz sombría que canta desde tiempos inmemoriales. Ahora ve el mundo bajo un aura más consoladora que la que había pensado el día, ahora ve el mundo, uno y múltiple, entreverado, liviano (Benn, 1999: 49-51).

La copulación con el todo a la que las «huestes de proscritos: visiones, ebriedades, tribus del alma de los tiempos» son invitadas por Benn, denuncian una vez más la convivencia inseparable de esa serie de condiciones que se vinculan a un yo *neófito*, suma de poeta, genio, demente, alucinado, enfermo, pero capaz, como el Orfeo del escritor portugués Teixeira de Pascoaes, de iniciar ese viaje —disolvente y arduo— que la melancolía del origen propone solo para él:

En *Señora de la noche* [...] el poeta está, como el príncipe de un cuento infantil, perdido en un bosque. Escucha ruidos y sonidos reconocibles y voces que proceden de otros mundos no revelados. En medio de ese bosque, está plantado el centro del misterio. Al principio tratará de buscar una salida, hasta darse cuenta de que la única posible es fundirse, dejarse abarcar por la propia naturaleza, entregarse a ella [...]. Este nuevo Orfeo no huirá con Eurídice de los infiernos [...]. El Príncipe, el poeta, Orfeo u Odiseo ya no luchan por sobrevivir sino por morir fundidos con los elementos que combatieron y formar así parte de la materia divina. Antes eran dioses vencidos, errantes fantasmas; ahora son luz [...]. Los dioses paganos, el simbolismo cristiano de la muerte y resurrección, acaban refundidos en este magma panteísta y órfico que nos devuelve al origen de lo sagrado, al origen de Dios como a la misma materia a la que pertenecemos. De esa conciencia de la ausencia en la materia infinita procede la saudade, la nostalgia, la melancolía, la morriña (Molina, 2005: 87-88).

Años más tarde, escritores de la talla del británico W. H. Auden, admirado por Benn a raíz de sus aportaciones estimables sobre la idea y naturaleza de la creación estética que se viene concibiendo desde la modernidad, continúan reconociendo en el impulso del poeta ese encuentro entre su imaginación y lo sagrado: ambos componentes —el primero, más cercano a lo artístico y egotista, y el segundo, que conecta con lo totalizador y místico— implican la presencia y recorrido por lo extraempírico, por lo no-racional, por los estados anormales de consciencia.

Rönne, uno de los personajes pertenecientes al ciclo de relatos cortos de Benn, tras no hallar respuestas en el evangelio de los predicadores ni en las propuestas de la ciencia médica, testigo de esa realidad que se ha reducido y desgastado hasta perder su consistencia ontológica, experimenta una progresiva desfragmentación de la personalidad, una discontinuidad psicológica que desgarrar sus tejidos conectivos últimos con el entorno, hasta sumirlo en una irrealidad visionaria y mítica, al tiempo que lo faculta para el paso a ese estadio de consciencia previo a la escisión entre el sujeto y el objeto.

La muestra de este deterioro sobre un individuo, sobre un particular, se ha venido observando como réplica o escala válida de aquel quebrantamiento que a nivel general se verifica, consecuencia de la crisis acaecida en Occidente con el creciente proceso de racionalización tecnológico-científica.

Esta forma *regresiva* de llegar a tales estratos de sustancia elemental, nos permite distinguir en su engranaje vínculos de causalidad que aúnan la superioridad de ese ser y la *caída* social, moral o psicológica, a la que los medios —entre los que no se descarta el recurso a la utilización de drogas u otros mecanismos artificiales, que provocan alteraciones en la percepción— lo llevan.

A este respecto, resultan bastante reveladoras las declaraciones que sobre la poetisa italiana Alda Merini, víctima de una enfermedad mental que la mantuvo recluida durante casi veinte años en Villa Fiorita (clínica psiquiátrica situada en las afueras de Milán), y sobre el suero doloroso, extático y trastornado de su obra, nos ofrece César Antonio Molina:

Orfeo-Cristo-Dios, la locura nos acerca a lo incognoscible para interpretarlo. En el manicomio todo es sagrado, todo es visto en estado de ebriedad. Como una Sibila, como un oráculo, como en el éxtasis, Merini se expresa a veces a través de un verso-melopea. El poeta así se transforma en un poseso, en un mártir que trata de deshacerse del cuerpo para encontrar la esencia del conocimiento (Molina, 2005: 280).

Y es que, al recuperar las reflexiones de nuestro ensayista germano, no resulta difícil compartir con él el temor, el deslumbramiento, la zozobra ante esa convocatoria vulcánica y moderna del yo, porque quizás también podríamos —como él— decir que ese yo es más nebuloso y umbrío de lo que había supuesto el siglo:

No, el cerebro no es el instrumento práctico mediante el cual la Ilustración confiere rasgos civilizados a su existencia. El cerebro que durante tantos milenios sostiene la creación sobre las aguas, tiene su raíz en el seno profundo de las Madres. La vida que nace en los abismos se organiza durante un instante para desvanecerse en el *Infierno*, la vida, digo, abrirá sus fauces contra esas hordas de la civilización que consideran el mar como un enema alimenticio en torno a sus bancos de ostras y el fuego como un calentacerveza bajo sus planchas de amianto (Benn, 1999: 52).

Es curiosa la frecuente desmitificación —casi *profanación*— en la que el hecho social de convertir un criterio de utilidad en causa última, justificativa y motora, se inmergen los elementos de aquella Naturaleza de valores sacros, transformados ahora en productos de consumo de diversa índole. Muchos fueron los delatores de ese vaciado *terrible*, de esta protuberancia material que lo invade todo, como el escritor británico Robert Graves, quien en el prólogo a su libro *La Diosa Blanca*, subtítulo *Gramática histórica del mito poético*, se planteaba cuál debería ser la función de la poesía en la actualidad. La propuesta apunta a la recuperación del sentido esencial, ceremonial y adivinatorio que esta tuvo, y a su capacidad para denunciar el delito del hombre moderno, culpable de desbaratar el orden armónico primitivo de la naturaleza.

Los símbolos que la flora, la fauna y los astros encerraron durante siglos —referentes valiosos y eficaces para el ser humano— habrán de ser rescatados, con su subliminalidad característica, para que la escritura poética no incurra y se convierta en *fracasada alquimia*:

La actual es una civilización en la que deshonramos los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león, el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el lebre, a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado, al aserradero. En que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como personal auxiliar del Estado (Graves en Molina, 2005: 152).

Volviendo a las exigencias que en aquel *yo ampliado arcaicamente* veía Gottfried Benn, en ese «paso a las tinieblas [...] teoría de puro nihilismo para quienes positivismo significa bienestar, utilidad y progreso» (Benn, 1999: 53), encontraremos una apreciación del estrecho parentesco que un hecho así mantiene con el género poético. Desde un punto de partida como este, surge el interés por delimitar la figura del *genio*: se considerará un enfermo, un enajenado, pero a diferencia de él, la locura de este sujeto pierde *pasividad*, se hace fecunda y deviene en signo de lucidez y autoconciencia:

[...] conviene, a partir de ahora, desechar la fórmula «genio e insania», puesto que insania es un concepto de diagnóstico psiquiátrico, y hablar más bien de genio y degeneración, sin omitir que esta expresión no equivale a idiotez o demencia furiosa clínicas. [...] debe darse algo distinto que dejamos indefinido para que los grupos a los que nos referimos alcancen el tipo genial. [...] llegamos, respecto a la cuestión «genio y degeneración», a una primera conclusión: genio es una forma determinada de degeneración pura con liberación de productividad (Benn, 1999: 61).

Sí parece cierto, sin embargo, que a pesar de la obligatoriedad presencial de ese «algo distinto», indispensable para que las —muchas veces delgadísimas, porosas— fronteras incomuniquen con nitidez las imágenes que nos ofrece el creador sublime y el que se ve afectado por una dolencia exclusivamente clínica, «el elemento psicopático es un factor parcial, pero necesario en el complejo global que llamamos genialidad» (Benn, 1999: 64).

El psiquiatra y antropólogo Philippe Brenot coincide con esta cierta consanguinidad entre uno y otro, y así lo expresa tras un detenido análisis enfocado sobre la naturaleza, historia, límites y secretos de la genialidad, que aplicaría a un numeroso grupo de figuras representativas dentro del campo de las letras, la música y las artes plásticas, destacando de las primeras, una mayor vulnerabilidad ante lo patológico, ante la apropiación *peligrosa* de esos signos que los dos tipos de personalidad comparten:

La exaltación creadora es íntima de la melancolía, hermana de la depresión e hija de la manía, pero también pariente cercana de la locura cuando la obra ya no consigue contener todos los afectos. Entonces esa lectura sin concesiones de los destinos fuera de lo común nos lleva a conclusiones sorprendentes: el humor genial

parece distribuirse de un modo muy desigual entre las artes del lenguaje (poesía, literatura) y las artes no verbales (plásticas y musicales).

Las primeras se encuentran a escasa distancia de los trastornos mentales [...]. Las segundas tienen pocos vínculos con la locura [...]. ¿Acaso la literatura es como un fruto prohibida? (Brenot, 1998: 11-12).

El sujeto artístico se nos ofrece, pues, como un receso respecto a los patrones grupales que prescriben la normalidad, definido y diferenciado, especialmente entre sus contemporáneos, por lo morboso, por la conducta al borde: dislocada, descentrada, excéntrica, por el tributo libre a la extravagancia, y que se integra con aquellos que a causa de semejantes «aureolas de rareza, en la mayoría de los casos serán rechazados o marginados, cosa que ellos siempre vivirán con dolor» (Brenot, 1998: 78).

A la capacidad inescrutable, llámese o no inspiración, con la que, fuera de lo ordinario, un individuo así *conocía* elevándose sobre la mediocridad, Brenot nos remite al que ha venido siendo considerado posible padre de la psiquiatría constitucional (vinculación entre la complexión física y el carácter), Ernest Kretschmer, para constatar que, en la formación de semejantes personalidades insólitas (brillantes, aunque anómalas) es imprescindible que tal facultad creadora vaya asimismo acompañada de otros factores ajenos a lo estrictamente artístico. En estos temperamentos confluían razones de origen biológico, debidas a la propia constitución y a la predisposición genética, y también aquellas que regirían el mecanismo particular de su psicología. Así concluía Kretschmer para resaltar la importancia de esa amalgama de elementos de diversa procedencia, de cara a la formación de estos raros seres, en los que lo superior iba a imprimir su bella, pero acre, marca:

Si suprimiéramos de la constitución del hombre genial ese factor hereditario psicopatológico, fermento de la inquietud demoníaca y de la tensión psíquica, no quedaría más que un hombre normalmente dotado (Kretschmer en Brenot, 1998: 216-217).

Tras un buen número de análisis llevados a cabo por especialistas en esta materia no exenta de complejidad, se han encontrado puntos de divergencia y unión —más o menos regulares—, zonas exclusivas y zonas comunes, en virtud de las cuales, del mismo modo que acentúan su escisión, las figuras y las órbitas de la enfermedad y del genio se aproximan.

Sobrepasaría nuestros objetivos un examen con el que pretender agotar las posibilidades relativas a este tema. Si ambos fenómenos pertenecen a ese lado reprensible del exceso, al de la ruptura de los cánones, al de la percepción inusual, al de

una vocación por la manía, no resultan extrañas sus interacciones, pero tampoco el hecho de que alrededor de uno y otro también se hayan ido acotando los espacios diferenciales que corresponden a la motivación y al ser de cada cual.

Podríamos hablar, entonces, de la disociación entre *genialidad* y lo que Brenot considera *locura estéril* (inhibidora de la personalidad, responsable de que el proceso creativo que da lugar a la obra se colapse), o de la *ilusión engañosa* del *arte de los locos* que el mismo autor acusa, para que no pasen inadvertidos determinados requisitos, fundamentales a la hora de entender la semejanza de los dos perfiles, de estas clases —cercanas, pero no por ello coincidentes— de comportamiento anómalo.

Entre ambas dista (por hacer referencia a algunas) bien la asistencia, o carencia, del control de la pulsión (nos serviría el ejemplo de aquella inmensa melancolía educada y controlable vista por Walter Benjamin entre los estímulos literarios de Charles Péguy, o el de la apreciación del genio dentro de cierto estado de demencia que sin embargo no conduce a la afasia, declarada por José-Marie Bataille a propósito de Marcel Proust), bien la intencionalidad, o su ausencia, que se verifica con esa actualización buscada de las potencias excepcionales del sujeto para el logro exclusivo de un producto artístico (del que además preocupa su perdurabilidad en el tiempo), bien la forma desigual de cada una, según la cual, la locura o sus estados próximos actuarán desde el individuo adquiriendo en él significados contrarios: un camino de liberación, exorcizante, que da alcance y gobierna la realidad del arte, pero prisión para quien es víctima —sin otro fin— de una dolencia.

Sea como sea, no parece difícil llegar a deducciones similares a las que Philippe Brenot obtuvo de sus investigaciones: a pesar de la solidez y de la abundancia de pruebas que muestran los argumentos psicopatológicos, el genio —intuitivo, multiforme—, al fin y al cabo, «se constata, no se explica», y «en ningún caso es posible reducirlo exclusivamente a la locura»:

La alquimia del genio es secreta; no es posible penetrarla. Aun cuando comprendiéramos mejor alguno de los procesos que intervienen en la creación o la excepcionalidad, especialmente en el terreno que hemos desarrollado, el de la psicopatología, esa visión tan solo explicaría parcialmente la extraordinaria singularidad de cada ser que, como el porteador de *Las mil y una noches*, siempre conserva su misterio [...]. Esa alquimia tiene algo de la historia, algo de la vida, algo del azar de los encuentros, pero también de un *primum movens*, de un movimiento primero, nacido en el corazón del ser interior, en esa fibra que nos viene al nacer (Brenot, 1998: 211).

Para subrayar este carácter secreto, este tacto relativamente esotérico con el que las materias que estructuran el misterio despertarán al *alquimista* tras un roce con su profundidad, Brenot también nos remite a la obra del pensador francés Gaston Bachelard, por la curiosidad de este ante las intrincadas relaciones entre la imaginación poética y lo que se suele denominar mundo exterior. De él recoge pistas sobre las vías que se exigen a un conocimiento de esta índole, al confirmar que para «hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan» hay que ser un «filósofo iconoclasta», pues solo a él competirá su descubrimiento por ser capaz de aislar «todos los sufijos de la belleza» e ir de ese modo «a la raíz del poder de la imaginación» (Bachelard, 2002: 9).

Hay que tener en cuenta que Bachelard establece una diferencia entre la imaginación formal y aquella que considera material, siendo la primera un apunte a lo externo, a las vanas imágenes, al devenir de las superficies y las formas, mientras que la segunda nombra —más bien invoca— un territorio de fuerzas destinadas a sondear la sima, el calado germinal hasta el fondo del ser, lo primitivo y lo eterno, la reciedumbre y vigor vegetativo, sustancial, invariable e íntimo. Entre una y otra mediará el poeta:

Toda obra poética que desciende al germen del ser lo bastante profundamente como para encontrar la sólida constancia y la hermosa monotonía de la materia, toda obra poética que extrae su fuerza de la acción vigilante de una causa sustancial debe florecer, adornarse. Tiene que acoger, para la seducción primera del lector, las exuberancias de la belleza formal (Bachelard, 2002: 8).

El análisis y los contenidos de esa psicología de la imaginación que propone Bachelard se edificarán tomando como base muestras en su mayor parte poéticas; así lo justifica, y así define las capacidades por las que este instrumento cognoscitivo nos permite comprobar la consistencia de una realidad tan poco habitual, suprema:

La mayoría de esos ejemplos han sido tomados de la poesía, porque creemos que *actualmente* toda psicología de la imaginación solo puede ser iluminada mediante los poemas que inspira. La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad [...]. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la *condición humana*. Una psicología del espíritu en acción es automáticamente la psicología de un espíritu excepcional, la psicología de un espíritu que intenta la excepción: la imagen nueva injertada sobre una antigua imagen. La imaginación [...] abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. Verá si tiene “visiones”. Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias [...] (Bachelard, 2002: 31).

No es la primera vez que ponemos de manifiesto la exigencia de un precio, de ese riesgo personal inherente a las prácticas y actitudes que se suponen necesarias para encontrar un paso de acceso a los estratos originarios de la existencia, a los humores con que lo universal, lo impenetrable, dolorosamente teñía o irritaba las visiones ordinarias del sujeto dispuesto a *comprender*, dispuesto a disolverse.

Esto mismo observaba Brenot tras cerciorarse de que el literato —pero sobre todo, el poeta— tiende a despertar mecanismos generadores, susceptibles de desestabilizar una estructura de personalidad ya frágil de por sí, mediante la búsqueda y re-creación de un estado que poco se diferencia de la alienación mental:

Quien ha conocido a jóvenes enfermos delirantes sabe que los mecanismos son aparentemente los mismos o se parecen mucho [...]. Este *modus agendi* intelectual se asemeja mucho a la poesía.

Los poetas no son locos, y jamás he visto a un «loco» elaborar realmente una obra poética. Pero los poetas penetran hasta el fondo de sí mismos, buscan lo que vive ahí y de ese modo emplean los mismos procedimientos [...]. Para acceder al corazón de todas las cosas, el poeta no puede sino deshacer el ovillo de la vida, ese hilo que la neurosis ha tejido pacientemente para seguir viviendo (Brenot, 1998: 226-228).

Brenot señala a Arthur Rimbaud como uno de los casos que mejor representan la constitución del genio y la verificación de sus consecuencias, en esa apropiación que el poeta francés hacía de un *modus agendi* afín, realmente emparentado con el que acabamos de exponer, y al que también decidimos aludir en el capítulo dedicado a puntualizar ciertas implicaciones divergentes atribuibles a las actuaciones del maldecido o del *maldito*, según fuese el grado efectivo, intencional, de su voluntad de transgresión. Un método así, por el que alcanzar lo *desconocido* a través de un «largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*», es tarea del «supremo Sabio», del *iluminado*, del *vidente*, del «enfermo grave» que supo cultivar «todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura» (Rimbaud, 1985: 139-141), aun a riesgo de perder la razón.

Esta alteración deliberada que se efectúa sobre las facultades de la percepción, nos abrirá las puertas a otro tema, igualmente sugerido con anterioridad, al mencionar, por ejemplo, la subversiva lucidez que se concede a quien para *conocer* procura un extremo cultivo y culto de los *paraísos artificiales*, a quien en el uso de determinadas sustancias ve un canal, potencia, sofisticada ayuda, a la hora de entregarse y conseguir esos estados *anormales* de consciencia:

Los éxtasis artificiales son uno de los métodos de la subversión, de ese cambio de orden establecido que caracteriza a la creación [...]. Con las drogas psicoactivas nos encontramos una vez más en la linde del sueño, del delirio, de la locura, y al mismo tiempo de lo imaginario y de la creatividad. Cada época tiene sus excitantes y sus sedantes, cada época tiene su propia medida de la subversión (Brenot, 1998: 69-70).

Volviendo al interés de Benn por determinar ese inquietante volumen de sombra, de opacidad o de turbulencia que podían contener el *yo* y al *yo moderno*, nos encontramos con su atracción por el mundo de las drogas, y con las indagaciones que sobre ellas hace en torno a la presencia y efectos de las mismas a lo largo de la historia. El resultado nos llevaría hasta la que podría ser considerada como una forma de *vida provocada*, concepto, este, que precisamente daría título a uno de los diez ensayos que constituían su obra *El yo moderno*.

Otros estudiosos (como es el caso del francés Alberto Castoldi, con su libro *Il testo drogato*) subyugados por esta conexión —casi saturnal, plutónica— entre el empleo de estupefacientes y la creatividad, seducidos por ese bagaje literario del que presume la alucinación, y que del texto haría un *texto drogado*, admitirán el recurso a dichas sustancias desde la antigüedad, pero certifican solo a partir de finales de los siglos XVIII o XIX la conversión de las mismas en lo que acabaría siendo un auténtico agente —protagonista— de cultura:

A partir de finales del siglo XVIII va aumentando en los ambientes intelectuales el interés por el consumo de drogas, al parecer, o al menos en un primer momento, con pretextos terapéuticos, pero luego más claramente por sus sorprendentes efectos, tanto positivos (euforia) como negativos (pesadillas, depresiones), y ante la eventual posibilidad de incrementar las sensaciones y la capacidad creativas [...]. El mercado de la droga abarca ya indistintamente a partir del siglo XIX todo el ámbito europeo, gracias también a la influencia ejercida por el mundo intelectual que al describir los efectos de sustancias específicas acaba poniéndolas de moda (Castoldi, 1997: 10).

[...] la droga, con visiones personalizadas, se convierte en paradigma del imaginario durante el siglo XIX. [...] en el ámbito intelectual el interés por la droga no es ajeno al que se atribuye a sueños, pesadillas y locura, sino perfectamente concomitante y deliberado (18).

Y hay en los testimonios de esta turbación, en la detonación del *yo*, en el arsenal artístico de sus objetos detonados, un aspecto que llama la atención sobre otros dentro de este tipo de vivencias con las que el imaginario logrará filtrarse en el seno de la tradición literaria, formando parte de ella:

El término en torno al cual gira el debate es “alucinación”, objeto de numerosas investigaciones científicas y de rápida aparición en los ambientes literarios: cuando Rimbaud dice en *Una temporada en el infierno*: “Je m’habituai à l’hallucination

simple”, utiliza la terminología técnica de la medicina de la época que diferenciaba precisamente entre “alucinaciones simples, enajenaciones propiamente dichas sin complicaciones de monomanía, de manía, ni de demencia, etc” y “alucinaciones complejas, enajenaciones coexistentes por sí mismas con diversas formas de locura”, según definición de Bièrre de Boismont en *Les hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l’extase, du somnambulisme et du magnétisme* [sic]¹⁵ (1845) (Castoldi, 1997: 18).

Durante la segunda mitad de ese período decimonónico, los vínculos entre ambos medios —médico y artístico—, hasta cierto punto osmóticos, por cuanto la evaluación del sujeto bajo la perspectiva de cada uno de ellos nos conduciría conjuntamente a la corroboración de lo anormal, de lo extraordinario, a la hiperexcitabilidad o alteración de los órganos responsables de los mecanismos perceptivos, siguen siendo todavía estrechos. Así lo prueba el interés mostrado dentro del entorno de las letras por figuras representativas pertenecientes al mundo científico (Moreau de Tours, Charcot, Lombroso, Nordau, Koreff...) y por el resultado de numerosos experimentos llevados a cabo alrededor de los poderes y efectos de la sugestión, la histeria, el mesmerismo, el magnetismo, o la puesta en práctica de la hipnosis.

De todas formas, tal y como nos lo confirmará el propio Castoldi, el grado de participación de las alucinaciones y el fomento de las mismas van adquiriendo cada vez mayor fuerza en contextos desligados del campo de la medicina, para abrirse paso hacia el de la creación, hacia aquel que aparecerá determinado por un juego —difícil, confuso tantas veces— entre imaginación y realidad.

Victor Hugo es un ejemplo notable de quien al igual que muchos de sus contemporáneos, además de hallar un nexo operativo entre la locura, el sueño y la vigilia, cifra en ellos esa presencia irracional, estrictamente necesaria para conseguir y retener la vitalidad del arte:

Lo que los pedantes llaman capricho, los necios locura, los ignorantes alucinaciones, lo que antaño se llamaba furor sagrado, lo que hoy se llama, según sea la variante del sueño, melancolía o fantasía, este singular estado de ánimo que, constante en todos los poetas, ha mantenido incesantemente invocadas o evocadas, como si fuesen cosas reales, lo que no son sino abstracciones simbólicas, la lira, la musa, el trípode, esta singular apertura a inspiraciones misteriosas es necesaria para la vida profunda del arte (Hugo en Castoldi, 1997: 22).

¹⁵ El título con el que aparecía publicada esta obra de 1845 es el siguiente: *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l’extase, du magnétisme et du somnambulisme*.

Aunque la captación de ese entorno modificado, perturbado, extraño —que es común a ambos grupos (el de quienes sufren una patología y el de aquellos que, al margen de la enfermedad mental, responderán al impulso creativo)— parecía hacerlos confluir, conforme avanza el tiempo, entre los observadores de dichos estados anómalos vinculados tanto al ámbito de la psiquiatría como al de la composición artística, se va a ir generalizando una voluntad de diferenciar la naturaleza a la que pertenece u obedece cada uno de estos dos casos. La visión de la que es víctima el enajenado clínico, desembocará a menudo (y a diferencia de la del sujeto creativo) en una visión solo destructiva, al fin y al cabo estéril. Esta escisión entre ambos modos de percibir lo real iba a ser analizada en más de una ocasión por otro escritor, Gustave Flaubert, que con frecuencia partiría de sus propias experiencias para llegar a conclusiones como la que sigue:

[...] no debe asemejarse la visión interna del artista con la de la persona realmente alucinada. Conozco perfectamente ambos casos y hay un abismo entre ellos. En la alucinación propiamente dicha siempre hay terror, se advierte cómo la personalidad se escapa y uno cree morir. En la visión poética, por el contrario, hay gozo. Algo invade al individuo (Flaubert en Castoldi, 1997: 23).

En la misma línea, Charles Baudelaire responde al atractivo generado por este tipo de trances extraordinarios en el hombre, estudiando con minuciosidad la embriaguez en la que determinadas drogas nos sumen, y su clave de acceso a esas formas mudadas, desordenadas, bellamente inquietantes de la concepción artística, cuyo desarrollo, consecuencias o deliberados objetivos distan bastante de afecciones *comunes* de otra índole:

Cuando hablo de alucinaciones, no hay que tomar esta palabra en su sentido más estricto. Un matiz muy importante distingue la alucinación pura, como la pueden estudiar a veces los médicos, de la alucinación o, mejor dicho, del error que cometen los sentidos en el estado mental provocado por el hachís. En el primer caso, la alucinación es súbita, perfecta y fatal; además, no tiene base ni referencia alguna en el mundo de los objetos externos. El enfermo ve formas y oye sonidos donde no los hay. En el segundo caso, la alucinación es progresiva, casi voluntaria, y no se perfecciona ni se desarrolla más que por obra de la imaginación. Además, tiene un punto de referencia externo. El sonido hablará, dirá cosas inteligibles, pero ese sonido se habría producido realmente. La mirada ebria del hombre que ha tomado hachís verá formas extrañas, pero, antes de ser extrañas o monstruosas, esas formas eran simples y naturales (Baudelaire, 2003: 81-82).

Una dimensión que él considera vertebrada sobre un blando pero corrosivo «hervidero de la imaginación», sobre un madurado «desarrollo del ensueño» y sobre ese

«alumbramiento poético» repleto de agudeza y atajos en el recorrido tortuoso hacia la fosa del conocimiento, se corresponderá con la segunda de las tres fases por las cuales, quien ingiere determinadas dosis de hachís, suele pasar de rodillas ante este cosmos imponente de confusión, de multiplicación y sinestesias:

Y empiezan las alucinaciones. Los objetos externos cobran apariencias monstruosas y se os manifiestan como formas desconocidas hasta entonces. Luego se deforman, se transforman y acaban entrando en vuestro ser o bien vosotros entráis en ellos. Se producen los equívocos más curiosos y las trasposiciones de ideas más inexplicables. Los sonidos adquieren color, y los colores producen música. Las notas musicales son números, y resolvéis con una rapidez vertiginosa asombrosos cálculos matemáticos [...]. Estáis sentados fumando; pero creéis estar sentados en vuestra pipa y que es ella la que os fuma, y es vuestro propio ser quien se desvanece en el humo azulado [...]. De cuando en cuando desaparece la personalidad. La objetividad propia de ciertos poetas panteístas y de los grandes actores, alcanza un grado tal que os confundís con los seres externos (Baudelaire, 2003: 235-236).

Sin embargo esta especie de arrobamiento lúcido, el alcance y los síntomas con los que dicho tránsito se nos revela, dependerán de la clase de individuo que lo experimente.

El hachís, el opio, y un buen número de drogas no contienen esa inspiración mágica y misteriosa en la que muchos románticos creían. Nada hay en ellas que previamente no se encuentre en el sujeto que las consume. En realidad, se trata de una ampliación, de una intensificación de las potencias del yo, de sus capacidades sensoriales y de la estimulación de aquella a la que, en su *Salón de 1859*, Baudelaire consideraría «reina de las facultades»: la imaginación.

Por este motivo, el autor de los *Paraísos artificiales* no elegirá al azar a aquel personaje ficticio que en esa obra en concreto materializa el resultado sinóptico de sus análisis, que en una única persona asume el conjunto de anécdotas que se pretende dar a conocer, sino que para tal fin ha de reservarse, según él mismo expresa, la presencia y el protagonismo indiscutible de un alma escogida a su gusto:

En sus *Confesiones*, De Quincey afirma con razón que el opio no solo no adormece al hombre, sino que lo excita, pero que solo lo excita de acuerdo con su modo de ser [...]. No voy, pues, a describir las burdas fantasías de un ganadero embriagado de hachís [...]. Para idealizar mi tema, debo concentrar todos los rayos en un solo círculo, debo polarizarlos, y el círculo trágico en el que voy a reunirlos será, como he dicho, un alma de mi elección, un alma análoga a lo que el siglo XVIII llamaba el *hombre sensible*, a lo que la escuela romántica llamaba el *hombre incomprensido* y a lo que las familias y la masa burguesa critican con el calificativo de *excéntrico* (Baudelaire, 2003: 92).

Sensibilidad, incompreensión, excentricidad, un temperamento «mitad nervioso, mitad bilioso»¹⁶, un «espíritu cultivado, entregado al estudio de la forma y del color», «una añoranza del tiempo perdido y profanado», «el gusto por la metafísica» y «una gran agudeza sensorial», son rasgos fundamentales de lo que Baudelaire entiende por «hombre sensible moderno», el cual, tras ser conducido a través del hachís hasta sus límites extremos, parecerá alcanzar un estadio que poco desmerece al de la transgresión satánica: el del hombre-Dios, «la creencia del individuo en su propia divinidad»:

El hombre que he imaginado, el espíritu que he elegido ha llegado, pues, a ese grado [...] en el que se ve *forzado* a admirarse a sí mismo. Toda contradicción se desvanece; todos los problemas filosóficos se aclaran [...]. La plenitud de su vida presente le inspira un orgullo desmesurado. Una voz interior [...] le dice: «Ahora tienes derecho a considerarte superior a todos los hombres [...]» (Baudelaire, 2003: 99).

[...] Para mí ha trabajado la humanidad, y ha sido martirizada e inmolada para que sirviese de alimento, de pábulo a mi insaciable apetito de emociones, de conocimientos y de belleza». En suma, no es de asombrar que el pensamiento final y supremo que surge del cerebro de este soñador sea «¡Me he convertido en Dios!»; [...] el grito de «¡Soy un Dios!» derribaría a los ángeles esparcidos por los caminos del cielo (102).

En este sentido, una embriaguez semejante, una ampliación de la naturaleza del ser, se convierte en un hecho de moralidad. Su magnitud es la de la vulneración, la del traspaso de fronteras que se imponen a la condición humana:

[...] bajo pena de decadencia y de muerte intelectual, le está prohibido al hombre alterar las condiciones primordiales de su existencia y romper el equilibrio entre sus facultades y el medio ambiente donde se hallan destinadas a manifestarse [...]. Recordemos a Melmoth¹⁷ [...]. Su espantoso sufrimiento radica en la desproporción existente entre sus maravillosas facultades, adquiridas de inmediato en virtud de un pacto satánico, y el medio ambiente en el que, como toda criatura de Dios, está condenado a vivir. [...] En efecto, todo hombre que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma. Es fácil comprender la relación que existe entre las creaciones satánicas de los poetas y las criaturas vivientes que se han entregado a los excitantes. El hombre ha querido ser Dios (Baudelaire, 2003: 103-104).

¹⁶ Se refiere, siguiendo la teoría griega de los humores, al carácter dominado por la bilis negra, naturalmente inclinado a la depresión, a la tristeza o a una interpretación lúgubre y funesta de la existencia.

¹⁷ Melmoth es el protagonista de la novela *Melmoth el errabundo*, del escritor irlandés Charles Robert Maturin, paradigma de la figura errática, condenada a vivir —por su pacto con el Diablo, por alargar la mano y comer (como él mismo afirma) del fruto prohibido— un constante y atormentado descenso hacia el abismo.

Para no dejar dudas acerca del carácter ofensivo que encierra el uso de estimulantes con los que es posible conseguir un nivel de conocimiento prohibido, para reafirmar lo ilícito de tal proposición, esta y sus implicaciones se harán equiparables en *Los paraísos artificiales* a las obtenidas tras ciertas prácticas mágicas o de hechicería:

Ningún alma filosófica podrá censurarme si lo comparo a la magia y a la hechicería, que, actuando sobre la materia de acuerdo con arcanos cuya falsedad o cuya eficacia no se han comprobado jamás, pretenden conquistar un terreno que le esté vedado al hombre o al que solo puede entrar quien es juzgado digno de ello. Si la Iglesia condena la magia y la hechicería es porque ambas militan contra las intenciones de Dios, suprimen la acción del tiempo y pretenden convertir con algo superfluo las condiciones de pureza y de moralidad (105-106).

Pero este agravio no es solo espiritual, divino, réplica de una provocación luciferina, sino que también afectará a las estructuras sociales que se resienten ante quienes, por su predisposición, por esta búsqueda voluntaria de lo superior, deciden adentrarse en un terreno desmarcado de los intereses generales de su comunidad, en especial cuando el signo de la misma se declara predominantemente «*utilitarista*»:

¿He de añadir que el hachís [...] hace que el individuo sea inútil a los demás y que la sociedad resulte superflua para el individuo, impulsándole a estar continuamente admirándose y acercándole día tras día al abismo en el que admira su rostro de *Narciso* [¹⁸]? (106).

Baudelaire llama la atención sobre esta cualidad de aislamiento desaprobada por el grupo, sobre un culto a sí mismo consecutivo con la utilización de medios artificiales que favorecen la «beatitud poética», que ensanchan vías por las que la creatividad encuentra puntos de exaltación insólita. Para ello cree conveniente comparar los efectos de dos tóxicos que, si bien violentan la personalidad hasta concederle atributos cercanos a los de un dios, uno será antisocial, el otro profundamente humano:

Mi idea de hablar del vino y del hachís en un mismo artículo se debió al hecho de que ambos tienen, efectivamente, algo en común: el desarrollo poético excesivo del hombre. La afición frenética de este por todas las sustancias, sanas o peligrosas, que excitan su personalidad, da testimonio de su grandeza. El hombre aspira siempre a enardecer sus esperanzas y elevarse hacia el infinito. Pero hay que tener en cuenta los resultados (241-242).

¹⁸ Narciso, personaje mitológico que, enamorado de su propio reflejo sobre las aguas, murió ahogado en ellas al intentar abrazar su imagen, es símbolo de la actitud autocontemplativa, introvertida, prácticamente solipsista.

A pesar de sus potencias comunes, solo uno se significa por la intensidad y amplitud con las que va a cumplir la transgresión:

El vino favorece la voluntad; el hachís la destruye. El vino representa un apoyo físico; el hachís es un arma para el suicidio. El vino hace al individuo bueno y sociable; el hachís le aísla. Uno es laborioso, por así decirlo; el otro, indolente, pues, ¿para qué trabajar, cultivar la tierra, escribir o fabricar lo que sea, si se puede alcanzar de golpe el paraíso? En fin, el vino es para un pueblo que trabaja y merece beberlo. El hachís pertenece a la categoría de los goces solitarios: está hecho para los miserables ociosos. El vino es útil, produce resultados fructíferos. El hachís es inútil y peligroso (242).

El consumo del opio también ofrece este aspecto sombrío, demoníaco, deslumbrantemente destructivo y hosco, socialmente reprochable, improductivo o estéril, abrazo egotista de un Narciso en cuyo rostro brilla a un tiempo química y belleza al mirar hacia su fatalidad privada:

[...] el ambiente más recurrente, y quizá el más logradamente evocado por los cultivados del opio, es el decadente [...]: un universo elitista, marcado por el refinamiento, la excentricidad, y también por la pasividad y la renuncia al límite de la autodestrucción (Castoldi, 1997: 180).

Autores como el francés Laurent Tailhade en su obra *Omar Khayyan et les poisons de l'intelligence* (1905) llegarían a adjudicar a esta resina letal un lugar prominente dentro del padecimiento mortífero, y hasta cierto punto *heroico*, que provocan los considerados venenos de la inteligencia, reconociendo la capacidad de la misma para que «lluevan sueños o la muerte sobre la frente de los desesperados que se adormecen a su sombra», para errar por sus «jardines silenciosos, vestíbulos de la demencia» y hasta de la propia aniquilación.

Lo cierto es que cualquier estimulante que actúa de ese modo, desde esos principios, elevando el alma por encima de sus posibilidades, potenciando los rasgos de la personalidad, ofreciendo el reflejo de un yo desmesuradamente dilatado, pero que no inventa ni añade nada que no sea constitutivo del sujeto que a ellos recurre, se convierte en un integrante más —valioso, aunque aventurado— de ese arte que hemos comprobado transgresor, *maldito*:

El hachís y el opio [...] están reservados para el artista, porque elevan su imaginación a la máxima potencia y la ayudan a soportar los agudos dolores que produce la creación estética. Han variado sus apreciaciones, pero el recurso de la droga representa una tentación «demoníaca» cuya innegable fascinación deberá resistir toda voluntad «angélica» (López Castellón, 2003: 11).

[...]

Lo terrible de los fantasmas del opio es que el sujeto no puede escapar de ellos porque forman parte de sí mismo: emanan de las oscuras profundidades de su alma [...]. Por eso el consumo del hachís o del opio no es una experiencia vulgar. Exige una fortaleza de ánimo, un plus de valentía que el ignorante de sus efectos no podía prever (14).

Gottfried Benn defendió el uso de estas drogas, pero también el de otros agentes impulsores (el poder del ritmo, el de la hipnosis, el del *training* autógeno que implicaba una toma de conciencia inusual de las sensaciones corporales propias de cada individuo...) con los que obtener un efecto similar sobre el ser humano, con los que ampliarse hacia formas superiores de espiritualidad que concilien la escisión entre el mundo externo y el interno, entre la realidad y el yo. Una postura así significaría el enfrentamiento de este poeta y ensayista alemán con el Estado de su tiempo, Estado que, si bien daba muestras productivas de interés por este tema, se limitaba a hacerlo desde un punto de vista *raquítrico*, exclusivamente biológico, cuyos objetivos no traspasaron aquellos que eran más propios de la ciencia:

Un Estado, un orden social y una moral pública no están capacitados para evitar su destrucción, si reducen la vida a materia explotable económicamente, y niegan validez al mundo de la vida provocada. Una comunidad cuya higiene y cuidado racial reposan —como ritual moderno— sobre meros experimentos biológico-estadísticos no puede representar sino el punto de vista externo de las masas [...]. Estamos ante hechos históricos, experiencias extendidas por doquier que, juzgados desde un punto de vista biológico, también son hechos psicológicos. No obstante, el Estado actual se sitúa ante ellos como si fuesen algo totalmente extraño [...], subvenciona a fisiólogos para investigar las posibilidades [...], pero no repara en la posibilidad de intensificar las funciones estético-formales (Benn, 1999: 158-160).

A pesar de las repercusiones, de la amenaza individual y colectiva, del desgaste que supone el camino expuesto hacia un conocimiento privilegiado, esta *Vida* —con mayúscula— *provocada* parece poder encontrar su compensación de cara al descubrimiento y a la estimulación de esa magnitud que se vislumbra en la condición humana:

Existencia significa existencia nerviosa, i.e., excitabilidad, crianza, enorme acumulación de saber fáctico, arte. Sufrir significa sufrir de conciencia, no de casos de muerte. Trabajar significa ampliarse hacia formas espirituales. En pocas palabras: *Vida significa vida provocada*.

Naturalmente, se objetará que tanto el individuo como la especie podrían sufrir efectos nocivos. Drogas, estados de ebriedad, éxtasis, exhibicionismo anímico: todo esto suena infernal a una comunidad nacional. Pero ese concepto de nocividad pertenece, en primera instancia, al sistema de referencia del «análisis causal» y a la «biología», cuya validez está condicionada por su aplicación a ámbitos muy limitados. Pero, juzgado incluso desde la biología [...] un Estado responsable de guerras [...]

provoca un perjuicio más nocivo en los intereses del individuo y de la comunidad que el que se derivaría de experimentos sobre los efectos intensificadores de las drogas (Benn, 1999: 161).

En definitiva, el trastorno que determinados estupefacientes provocan en la conciencia, sus conexiones con la locura, con el ensueño o con la revelación de la sustancia onírica, significan el rescate de aquellos temas clave de la literatura romántica que se fueron generando a partir de una intervención y del progresivo asentamiento de ese orden gobernado por lo irracional:

[...] mientras que el *cogito* cartesiano es la respuesta a un estado de sitio, el intelectual romántico, al igual que el realista o el decadente, convierte la exploración de los propios ámbitos de la ambigüedad y la incertidumbre en razón de la búsqueda expresiva en sí recurriendo si es necesario a las drogas como método más expeditivo [...]. Es en el complejo ambiente cultural que hemos esbozado donde cabe situar el consumo de la droga y la reflexión sobre sus efectos [...] para entender, por encima de los condicionantes de la moda, las razones de un hábito tan asiduo y problemático que, de hecho, afectaban a las propias razones de la escritura y de la creatividad y desembocaban en una indagación de la “geografía” del inconsciente (Castoldi, 1997: 25-27).

Alberto Castoldi concluirá, en el libro que arriba citamos, este rastreo diacrónico enfocado sobre las zonas comunes que un arte y un sujeto, libres del dictado impuesto por la Razón, por lo consciente, por la visión positivista y por la lógica, compartirán con las posibilidades de las drogas, reconociendo en ellas uno de los «instrumentos más rápidos y eficaces» a la hora de despertar facultades especiales en el hombre, pero, desde luego, muy poco tranquilizadores —en su opinión— y nunca exentos de riesgo.

A estos y a otros estados equivalentes excepcionales del alma, cruces en los que se captura lo visible y lo invisible, la finitud y lo infinito, iba a pertenecer todo un conjunto de percepciones extraordinarias relativas a esa dimensión oculta de lo real, que se regiría por las correspondencias, por las relaciones analógicas, por lo sobrenatural y subconsciente, por los saberes gnósticos¹⁹, por las extensiones múltiples y fragosas de la

¹⁹ Por saberes gnósticos entenderemos aquellos que se derivan de la gnosis, de esa forma de indagación en el misterio de la divinidad, cultivada siempre por minorías en diferentes momentos de la Historia. Distinto es el término de gnosticismo. Bajo él se acogerían una serie de doctrinas surgidas al inicio del Cristianismo (hacia el siglo II d. C.) en las entrañas de la propia Iglesia, que *contaminadas* por la proximidad profana del pensamiento griego acabaron desembocando en herejía.

Elena Calderón de Cuervo, en su obra *El enigma del cisne*, nos remite al Coloquio de Mesina que en torno a esta diferencia de conceptos tuvo lugar en 1966, para aclarar que la gnosis también se

imaginación, y que comenzaron a prosperar como respuesta alternativa al modelo moderno *oficial* del mundo que se había fijado: material, fragmentado, intrascendente, sórdido, prosaico. La incompatibilidad de esas ideologías sociales dominantes, fuertemente tecnológicas y apegadas a la materia, con un arte que en esencia ambicionaba superar lo contingente, fue incitando a sus seguidores a restringir y a debilitar las conexiones de la vivencia íntima con el exterior, y a volver la mirada hacia adentro. De este modo entraron a formar parte de la segunda de las dos únicas tendencias —«la de “ver hacia fuera”» y «la de “ver hacia dentro”»— con las que Amado Nervo sintetizaba la diversidad de movimientos literarios: tendencia, esta última, de minorías, de quienes no se contentan con «las grandes líneas, los grandes relieves de las cosas», sino que ansían y persiguen asomarse al «alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas» (Nervo, 1921: 96-97).

A raíz de este escrutinio del ser, de una búsqueda de la verdad en el ámbito *autosuficiente* del interior de cada uno, se empezó a sentir la presencia —socialmente *incómoda*, comunitariamente inaceptable— del individualismo. Se abre así un paso *natural* —a través de la medida que nos da el sujeto— entre dos *maldiciones*, entre dos *pecados* de la modernidad: Conocimiento y arte.

2.1.3 El arte ‘moderno’: una vía para lo ‘maldito’.

La preponderancia del yo, aquellas formas *ampliadas* del mismo que hemos venido observando (el *disolvente* y el *disuelto*; el que en su transgresión *hiperconsciente* va a *progresar* desde un *espacio edénico* del que fue expulsado, o el que al Origen *regresaba pasivamente* transgrediendo; el que con desmesura imprime marcas de

circunscribe al marco de lo herético por lo que en sí supone de aspiración a un «conocimiento que solo es posible atribuir a Dios», de «actitud religiosa **negativa**», de «tentación constante a la inteligencia»: «es una herejía y no surge al descuido o por contagio con elementos extraños, sino por premeditación y alevosía, como toda herejía. Por poco que uno conozca el problema, advierte que la gnosis, o los gnósticos, atacan, no tanto la Revelación en sí, sino el Magisterio que la Iglesia ejerce sobre esta [...]. El creyente “gnóstico” es el que posee la gnosis; y la gnosis es un conocimiento que escaparía, según ellos, a los análisis racionalistas [...]. El correlato del conocimiento gnóstico es el **Sí-mismo** [...]. Así conceptualizada, la gnosis se presenta como una *mística* que se actualiza en el creyente individualizado, y no supone un compromiso epocal determinado [...]»; «la Fe es reemplazada por una intuición espiritual cuyo órgano correspondiente es el **nous**, que con un criterio más específico lo llaman “pneuma”, espíritu, lo divino en el hombre y, en su más pleno sentido, “Sí-mismo”» (Calderón, 1994: 23-24).

subjetividad y de desafiante orgullo, el que por el contrario se desdibuja al confundirse con el Todo), así como las vías por las que se pretendió el acceso a este tipo de realidad alternativa (el roce con lo esotérico, la enajenación y el despliegue de aptitudes inusuales de la mente, el apoyo extático de las drogas), constituyen un trazado de aquel mapa —no ortodoxo— con el que el sujeto se iniciaba, con el que el sujeto *pecaba*, con el que el sujeto conocía.

Hay sin embargo en este acto —acto cognoscitivo, pero también espiritual y estético—, en la cualidad de la sustancia que se deseará aprehender, cierta confluencia, expuesta a convergencias y divergencias, al traspaso de límites en sus cometidos, de una serie de figuras *tradicionales*, *clásicas*, de sabiduría: profeta, mago, místico, filósofo, poeta:

[...] pese a la nebulosidad del ocultismo o de las teosofías, estas tuvieron una función en la literatura del siglo pasado: independientemente de su procedencia dogmática y de su contenido, dicha función fue primariamente estética [...], eran un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia. A la exigencia de fundamentación racional y positiva de las afirmaciones sobre el mundo, las teosofías contraponían la vaguedad, la nebulosidad, los cultos; a la nivelación social, a la democratización social, contraponían el esoterismo y las jerarquías (Gutiérrez Girardot, 1988: 81).

El escritor y ocultista francés Joséphin Péladan, cofundador de los Rosacruces —cuya influencia en la literatura, especialmente en la que se desarrolló en torno al modernismo, no pasaría desapercibida—, entendía en el Artista esa responsabilidad y la conciliación de funciones representativas que eran propias de diversos campos de la expresión humana. Según esto, en el catálogo correspondiente al Salón de 1892 —primera exposición hecha a propósito de la Orden Cabalística que él había instituido— afirmaríase categóricamente: «Artista, eres sacerdote... Artista, eres rey... Artista, eres mago».

Todo parece nacer de ese singular estado de conciencia, cercano al éxtasis —sueño, embriaguez, locura—, en el que el yo se vuelve omnipotente y experimenta la vivencia de la intuición primordial del Universo, de la Unidad, de una cosmovisión (*Weltanschauung*) inconcebible si se aplican los criterios de la lógica formal, y por la que lo plural o la separación que dista entre el sujeto y la materia van a ser resueltos o se acortan hasta desaparecer, cuando la mirada es la del vidente:

Los artistas románticos y los simbolistas no se limitaban a estudiar la sabiduría antigua y las ciencias ocultas como fuente de inspiración para su pintura o su

literatura, sino que se consideraban a sí mismos visionarios, magos o profetas. [...] Novalis [...] sostenía que “el [...] sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia”. Ludwig Achim Von Arnim a su vez afirmaba: “Llamamos videntes a los poetas sagrados, llamamos videncia de una especie superior a la creación poética” (Sebreli, 2002: 143).

El romántico Novalis, convencido de que poeta, mago y adivino habían sido originariamente una sola persona, buscó la recuperación y la armonización de esa triple identidad para alcanzar todos los mundos, todas las edades, para que el alma, como él mismo aseguraba, adquiriese la facilidad de penetrar cualquier objeto y convertirse así inmediatamente en él. El camino era, en este caso, el de un avance hacia la extraña región del ensimismamiento, hacia el sueño y el ensueño, el de la vía que nos orienta a un hallazgo y a la posterior vigencia de esa comunicación posible entre lo suprasensible y lo sensible, el de la promoción de mecanismos que definían a aquel creador diametralmente opuesto al de perfil racionalista:

[...] el agraciado por los dioses, el exaltado, el mago que cruza la frontera del mundo suprasensible. Todo el romanticismo tiende hacia el éxtasis, a la revelación del infinito. La encuentra entregándose al sentimiento y la inspiración inmediata. Los poetas comenzaron una vez más a dirigirse al sentido de lo milagroso y extraordinario, a descubrir la magia de ritmos, sonidos e imágenes verbales con los cuales se franquea el paso a las emociones exaltadas. La representación de la pasión demoníaca sustituyó a la representación de los ideales sociales, la revelación del alma individual se convirtió en la esencia del arte (Muschg, 1996: 50).

Precisamente la *Sehnsucht* romántica, la nostalgia del Origen, la pasión por un estrato paradisiaco que se esperaba recobrar tras haber sido desplazado a causa de la deificación y del dogmatismo de las creencias racionalistas y positivistas imperantes durante el siglo XVIII, a causa, en definitiva, de la potestad del intelecto, favoreció dicha concentración de papeles híbridos, que en un mismo punto de conocimiento hacían coincidir al arte, a la religión, a la filosofía o la magia:

Todo romanticismo tendía hacia ese anhelo de unidad. Como afirma Beguin, su grandeza consistirá en haber reconocido y afirmado la profunda semejanza de los estados poéticos y de las revelaciones de orden religioso, haber puesto fe en los poderes irracionales y haberse consagrado en cuerpo y alma a la gran nostalgia del ser desterrado (Azcuay, 1982: 73).

El logro de esta competencia receptiva, el de la superación de condiciones psicofisiológicas usuales desplegadas en aquello que se nos propone como un trance, «estado de encanto» según los términos empleados por Ambroise Auguste Liébeault —padre espiritual de la Escuela de Nancy y autor de *El sueño provocado y los estados*

análogos—, se efectúa no obstante a diferentes niveles de profundidad, que son reveladores a la hora de distinguir los objetivos y las funciones asumidas por la personalidad del místico, del mago, del filósofo o del poeta:

Esa ampliación provocada por la conciencia ordinaria, esa transformación mental y orgánica que permite el afloramiento de primordiales estructuras psíquicas capaces de ampliar la comprensión del Universo, es la finalidad declarada o no, consciente o inconsciente, explícita o cubierta de farragosas concepciones, del misticismo, del ocultismo y de las religiones, que solo pueden expresar esos niveles desconocidos de la mente por medio de analogías éticas y simbólicas.

El hecho paranormal, la exaltación poética, la experiencia mística y la experiencia liberadora se determinan por el grado de profundidad a que accede la conciencia en su internalización hacia el punto de referencia axil (Azcu, 1982: 31).

La aventura emprendida hacia estas acotaciones veladas de lo real estaba reservada, como ya hemos indicado en más de una ocasión, para sujetos que, además de servirse de determinadas capacidades insólitas con el propósito de abrirse y de recabar lo superior, también lo harán para salvarse del riesgo que ello supone o, en el peor de los casos, para saber enfrentarse al desenlace —bastante frecuente— de su propia destrucción:

El romanticismo alemán ya no era únicamente asunto de unos cuantos precursores extravagantes, sino de toda una generación [...]. La juventud alemana que presenció el triunfo de la diosa de la razón, estaba dispuesta en su totalidad a una acción espiritual radical (Muschg, 1996: 79).

El peligro de esta acción espiritual radical, del haber cedido a la seducción que la azarosa e hiriente gracia de lo *desconocido* logra, describía una empresa y un arte en los que se ingresaba de este modo:

[...] [Esa generación de jóvenes procedente del romanticismo alemán] corrió los riesgos que Goethe había rechazado y ensanchó el ámbito órfico con nuevos descubrimientos. Se entregó en cuerpo y alma a la exaltación, a lo inconsciente y lo suprasensible. A través del sueño, la embriaguez o la enajenación se sumergía el “irisado abismo” de la exaltación y sacaba a la luz los sonidos y las imágenes de estos éxtasis. Se probaban y vivían todas las formas de perdición y el aniquilamiento, y estas aventuras se transformaban en una imponente cantidad de obras de arte [...]. Era el arte de un mundo que ya no conocía la magia, el arte de la nostalgia del origen (Muschg, 1996: 79).

Si la mirada que rebasa la multiplicidad fenomenal, la *comprehensio incomprehensibilis*, la contemplación directa del territorio que se pliega en el arcano y obedece a leyes de otro mundo, compartían un conocimiento conseguido a un tiempo por las revelaciones mágicas, místicas, o por las de ese arte visionario que, anterior

incluso al proclamado por Rimbaud, encontraba en el poeta la desasosegante fuerza de la profecía (Johan Carl Passavant), y la autenticidad del mismo en su disposición para la videncia (Franz von Baader)²⁰, los instrumentos, el proceso y las metas que se imponen a cada una de estas formas van a divergir.

Tanto para la generación romántica como para una serie de seguidores posteriores con los que se iba a asegurar la continuidad de este criterio, «la inspiración mística se convirtió junto con el éxtasis demoníaco en un concepto supremo de lo poético» (Muschg, 1996: 167-168). Asistimos así a la revitalización de muchos de aquellos roles que antiguamente recaían sobre la responsabilidad de un mismo agente. Sirva el ejemplo del poeta adivino consagrado para adentrarse en los secretos de la naturaleza, que Novalis recuperaba a través de su novela inconclusa *Heinrich von Ofterdingen*, en la que el personaje del mismo nombre, guiado por sueños, emprendía la búsqueda de la *flor azul*²¹ hasta devenir en un auténtico sacerdote de la poesía capaz de sintetizar sin contradicciones la vida y la muerte, la noche y la luz.

Al aceptar este fenómeno común a lo mágico, a los poderes espirituales, a lo filosófico y a lo poético, también hemos de tener en cuenta, aunque sea de modo global, aquellas condiciones peculiares que, por su propia naturaleza, serán exclusivas de los canales literarios. Si bien se puede hablar de éxtasis para referirnos a la circunstancia desde la que conjuntamente el místico y el poeta adquieren esa intuición abierta hacia la esencia primordial del Universo en la que también se integran, hay una separación de sus actitudes que convierten la experiencia de ese *salir fuera de sí* en dos hechos de diferente índole.

²⁰ Ante el creciente peso adquirido por la evolución materialista que suprime la presencia de lo sagrado y el anhelo de infinitud en el hombre, surge la *Naturphilosophie*, cuya pretensión ha de ser la de restaurar la unidad de una ciencia cimentada sobre la concepción de la naturaleza como un organismo mágico y dinámico, que englobará todos los fenómenos posibles y los armonizará en su seno. Promovida por el filósofo idealista alemán Friedrich Wilhelm von Schelling, congregó a sabios de épocas y orígenes diversos, entre los que figuran los llamados primeros filósofos de la naturaleza: Franz von Baader, Johan Carl Passavant o Johann Wilhelm Ritter.

²¹ La carga metafísica encerrada en el símbolo de la flor, por cuanto esta representa la imagen arquetípica del alma, la emanación numinosa del inconsciente según Carl Jung, y a la que el color añade una idea de eternidad o de irrealidad onírica, evoca con el refuerzo semántico que adquirió desde el siglo XIX esa añoranza persistente, crónica, el poder de la imaginación y del ensueño, la inaccesibilidad perpetua, y el reino de lo poético como medio incomparable de reconciliación mágica frente a las escisiones angustiosas entre el sujeto y el objeto.

La propuesta *antiintelectualista* del primero de ellos ante el misterio requiere el cultivo pasivo, sumiso, dócil, de la *vía interior*, y una renuncia absoluta del mismo respecto a los elementos externos que forman parte de la materialidad, algo que a la vez exige esa supresión intencionada de cualquier cualidad de lo sensible:

El místico [...] realiza una experiencia más orgánica e intensa y en la pasividad del éxtasis trasciende el nivel parapsíquico, visionario o mediúmnico, y progresa hacia el foco de la conciencia unitaria. Ambas, poesía y mística, son actos de orden cognoscitivo; pero mientras el místico accede a la fuente intemporal del Ser, y permanece en ella realizando una suprema unión existencial, el poeta, por las imágenes y el sueño, obtiene un contacto fugaz con ese nivel incondicionado de la psique y construye con palabras y ritmos un testimonio oscuro para ese desborde numinoso del alma (Azcuy, 1982: 25).

Como se ha dicho del protagonista de la obra romántica anteriormente mencionada *Heinrich von Ofterdingen*, el poeta, por el contrario, es solo un huésped de paso —casi esporádico, sin permanencia— entre el Reino de la Luz, que concita todas las fuerzas del Universo, y el Reino de la Noche, y sus métodos de aproximación para este *regressus ad originem* no partirán de aquella vía contemplativa —humilde— de despojo gradual pretendida por la mística:

El poeta se impone, entonces, una riesgosa aventura. Debe internarse en lo más profundo de su ser, pero sus métodos de acceso [...] son ensayos anárquicos con “temporadas en el infierno”. Su testimonio escrito responde a la vida profunda, se nutre en los sueños y en los automatismos inconscientes y, al tender los puentes más maravillosos entre los objetos del cosmos, ofrece una imagen fragmentada de esa realidad esencial que se escapa a la percepción ordinaria (Azcuy, 1982: 25).

La literatura que se concibe a este nivel cuenta con ese aporte de lo sobrenatural que la intervención del alma, del yo, del espíritu, le confiere en el proceso, pero también con un trabajo *mundano* sobre el objeto y a través de la palabra, por el cual quienes lo realizan se encontrarán más cerca de una orgullosa tentación de sustituir a Dios, que de aquel deseo abnegado y despersonalizado de convertirse en su instrumento.

El desasosiego ontológico del poeta se resolverá a poca distancia del que se nos sugiere a través del que fue considerado por muchos *idealismo mágico*: con Novalis al frente, aspiraba a hacer de las cosas ideas, de las ideas cosas, y a asegurar, además, una omnipotente capacidad en el individuo para modificar y transfigurar la realidad, según las afirmaciones del propio escritor. El poema ha de ser un organismo

simultáneamente permeable al alma, al pensamiento y a la feracidad que nos brindan los sentidos:

[...] el poeta no puede desprenderse de las cosas. No debe, si ha de seguir siendo poeta... solo el sabor de la carne y un apegamiento voluptuoso a sus sensaciones le permitirán sembrar su memoria y preparar en silencio la cosecha de imágenes que poblarán su obra. El verdadero místico, al contrario, se esfuerza en morir a lo sensible, en morir a sí mismo, y suscitar, en un reino interior y cerrado, las iluminaciones (Raymond, 1983: 35-36).

Las competencias del profeta y del mago coinciden respectivamente con las de este tipo de artista, bien en lo que concierne a su disposición insólita para apropiarse de lo ignoto, de lo oracular, de lo fatal fortuito, bien para trastocar el orden aparente o natural del cosmos. El verbo asume en ambos casos un elevado grado de funcionalidad (a diferencia de la actitud que define al místico), sea bajo las formas de conjuro por las que poder alterar las leyes físicas y los principios habituales u ordinarios que rigen lo cotidiano, sea con el propósito de transmitir un mensaje revelador, de adelantar y de dar aviso de un acontecimiento en calidad de intermediario entre la divinidad y el hombre.

Pero de lo que los dos carecen, con respecto a lo que resulta propio de la cualidad poética, es del goce estético concomitante con la palabra y de esa potestad que se le atribuye a la imaginación a la hora de reconstruir y de ofrecer alternativas diferentes a las de un orbe causal, palpable, lógico o visible.

Podríamos fijar y hasta cierto punto sellar esta distancia que por ejemplo mantienen las posiciones del mago, del chamán o del profeta frente a la del visionario literario, haciendo referencia a un hecho que solo concierne a este último y que con motivo de otro concepto —el de la expresión de determinados elementos oscuros en la narrativa fantástica de fines del XIX— ahora traemos a colación: el propósito de la «estetización de lo irracional y de lo terrible»:

[...] resulta particularmente notoria en la narrativa que se escribe hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, la aparición de características tales como la propensión hacia lo irracional y lo misterioso, cierta deliberada ambigüedad en el mensaje artístico, la predilección por lo extraño, lo anómalo y lo exorbitante, la exploración literaria de experiencias oníricas e hipnóticas, en suma, la aparición de una serie de fenómenos que pueden resumirse en lo que se ha llamado la “estetización de lo irracional y de lo terrible” (König, 1984: 88).

Goethe hablaba de lo *demoníaco* para describir aquello que no parecía susceptible de ser resuelto por el entendimiento y por la razón, un contacto mágico, el ser terrible que también abarca lo diabólico y que encontraremos a la par en la

naturaleza animada e inanimada. Pero desde su perspectiva, tal presencia no era exclusiva de la poesía, sino que en la música, en el arte en general e incluso en los «grandes sucesos e individuos, a quienes dota de una fuerza terrible que conmueve los mundos» (Muschg, 1996: 72) se veía la intervención de este inquietante agente, tan difícil de precisar.

Si una declaración así confirmaba las afinidades entre las figuras que venimos observando, constata sin embargo dentro de dicha equivalencia, la supresión de esa característica intencionalidad verbal estética, desde la que el literato se singulariza con respecto a los casos a los que hemos hecho alusión. Por otra parte, no deberíamos pasar por alto que a pesar de que en los tiempos primitivos las palabras encerraban una potencia extraordinaria —fuera de lo común— percibida y utilizada por los magos, puesto que «aún eran signos mágicos, retratos de las cosas en las que vivía la esencia de ellas» y por las que «quien conocía el nombre de una cosa era dueño de la cosa misma y podía usarla a su antojo» (Muschg, 1996: 25), carecían de la instrumentalidad que el creador encontraba en ellas para la fruición, para penetrar en la Belleza, y que, en general, tampoco parecía propia del filósofo en su búsqueda y consecución de la Verdad. De hecho, a pesar de la tendencia creciente que, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, se va observando hacia la preferencia por el poema filosófico y por las filosofías poéticas, hacia una fusión total entre pensamiento y arte, las formas de expresión con las que la filosofía cuenta para sacar a la luz sus contenidos se llegarán a considerar insuficientes:

Entre los primeros románticos, en los filósofos Schelling y los hermanos Schlegel, y entre los poetas como Novalis, se le otorgaba a la poesía una categoría superior a la de la filosofía; consideraban que el contenido ideal de la filosofía no coincidía con su forma discursiva racional y que aquel solo podía ser accesible a través del éxtasis de la poesía o el arte (Sebreli, 2002: 59).

Una de las peculiaridades de la palabra poética incide precisamente en su radical oposición frente a aquellas —*comunes*— que pueden calificarse como formas efímeras del lenguaje.

Estas diferencias fueron expuestas por el escritor simbolista Paul Valéry a través de una metáfora, según la cual aquellos términos que usamos a diario tendrían la equivalencia de una moneda corriente: significa algo que no es. En el extremo contrario se sitúan los del arte, identificados con las antiguas piezas de oro, cuyo valor era justo el

mismo que representaban: la correspondencia entre la estimación metálica y la monetaria resultaba exacta.

A algo similar se refería quien había llegado a convertirse en uno de los maestros de Valéry, Stéphane Mallarmé, al señalar las divergencias que se advierten entre la palabra denominada *bruta* y la que se conoce como *esencial*:

La palabra bruta servía para narrar, enseñar, describir, representar las cosas, porque esta palabra se refería a la realidad de las mismas. La palabra que como consecuencia de su uso habitual representa valores y se hacía *útil*. [...] La palabra esencial sugería, evocaba. El pensamiento era la palabra pura, la lengua suprema. El lenguaje del pensamiento era por excelencia el lenguaje poético (Molina, 2005: 323-324).

Esta doble condición que presenta la materia de la que se vale la comunicación y, por supuesto, también el acto cognoscitivo, seguirá siendo apreciada por una serie de autores que, al igual que Henry Charpentier, asignaban al poeta la labor de separar uno y otro estado, el bruto o inmediato y el esencial, cifrando la meta de este segundo en un conocimiento absoluto, que, fiel a la expresión del propio Charpentier, sería a la vez intuición y arquitectura lógica, sueño y Razón, un relámpago que iluminaría hasta el fondo los enigmas y la profundidad del mundo y del hombre:

La palabra “inmediata” únicamente puede servir de instrumento de cambio al alcance de todos [...]; útil para la comunicación de los hombres entre sí, para la transmisión de nociones e ideas, muere tan pronto como es comprendida y no tiene, propiamente hablando, existencia *real*. Por el contrario, la palabra esencial es algo más que un término medio entre dos espíritus; es un instrumento de poder. Su fin es conmover, en el sentido más recio del vocablo, sacudir las almas hasta lo más hondo, provocar en ellas el nacimiento y la metamorfosis de ensoñaciones “abiertas”, capaces de engendrarse indefinidamente (Raymond, 1983: 25).

En el propósito por el que, gracias a la magia del Verbo, el sujeto pueda ser reintegrado a su origen, a su circunstancia primordial, por el que el poeta conciba en el universo visible un depósito de imágenes y de signos que va a ser capaz de descifrar formulando lo inefable, alcanzando las esencias, percibiendo correspondencias y analogías que, a diferencia de los místicos, no dejarán de operar con lo sensible, hay una exigencia de superar ese grado convencional del lenguaje cuyos límites vetan el acceso y la transmisión de la sustancia oscura —inasible— que se oculta tras los niveles ordinarios, y cuyo aspecto literario será frecuentemente el de la *alteración*, el del desplazamiento, el de la extrañeza, el de un nuevo orden: alegorías, símbolos, sinestesias, metáforas, imágenes o comparaciones.

Gaston Bachelard, en su libro *El aire y los sueños*, haría hincapié sobre la esterilidad e insignificancia de aquellas imágenes a las que calificaba como *imágenes en reposo*, ya gastadas, convencionales, notas de color que solo enriquecían lo descriptivo en las composiciones, pero que aparecerán desposeídas de su poder imaginario.

Otras, por el contrario, completamente nuevas, apuntaban a las potencias con las que el verbo, la literatura, iba a ascender a la jerarquía de la imaginación creadora, mediante un proceso en el que el pensamiento, representado a través de una imagen inédita, se enriquece, enriqueciendo también la lengua. Esto entraña que, según expone el propio autor, el ser mudo en palabra y que esta alcance, en consecuencia, la cima psíquica del mismo, revelándose como devenir inmediato del psiquismo humano.

Son *imágenes móviles*, revitalizadas, desde las cuales, las experiencias de las figuras literarias se multiplican y reclaman el papel imaginativo más desacostumbrado del lenguaje. Ajeno al curso ordinario de las cosas, este impondrá una búsqueda profunda, que reconoceremos a través de los recursos que nos permite la escritura bajo ciertas marcas concretas; marcas que Bachelard identificaría fundamentalmente con aquellas que evidenciaban un propósito de alteración, con las del doble sentido, y con las de la metáfora.

Esta aptitud del hombre parece facilitar el logro de un idioma conectivo, puente entre la parte y el todo, entre el sujeto y una extensa otredad, entre lo espiritual y la materia, haciendo del poeta un elegido destinado a la tarea con la que poner en marcha la señal dormida, oculta, íntima de las palabras, consagrado a alzarse sobre lo palpable, sobre el dominio de las apariencias, y a hallar, en lo irreal, fuera de ese ámbito de los objetos naturales —ante los que ya el prerromántico británico William Blake sentía su capacidad creativa debilitada, embrutecida—, precisamente lo real; pero ese *realismo* no será otro que el de la imaginación:

El poeta es *soberanamente* inteligente; es la inteligencia por excelencia, y la imaginación es la más científica de las facultades porque solo ella comprende la *analogía universal*, o lo que una religión mística (el swedenborgismo) llama la correspondencia... El hombre razonable no ha tenido que esperar a que viniese Fourier a la tierra para comprender que la naturaleza es un *verbo*, una alegoría, un molde, un vaciado, si queréis. Nosotros sabemos todo esto, y no lo sabemos por Fourier; lo sabemos por nosotros mismos y por los poetas (Baudelaire en Azcuy, 1982: 142).

El hecho de que Baudelaire viese en esta disposición imaginativa la facultad soberana que era susceptible de imponerse sobre todas las habilidades integrantes del

potencial humano, es comprensible si tenemos en cuenta que a esta, situada por encima de otras igualmente distintivas o específicas del hombre, caso de la sensibilidad o de la fantasía, él mismo la consideraba la única capaz de captar las relaciones secretas o las correspondencias establecidas entre una heterogeneidad de elementos disímiles que asombrosamente se incluirían —simultáneos, sin excluirse— dentro de una realidad única.

La percepción y, como resultado, el reconocimiento de estas conexiones aparentemente invisibles entre las partes y el todo, entre lo material y lo espiritual, entre lo sensible y lo trascendente, abren las vías de acceso a un sentido verdadero de las cosas que también pretenden y comparten el misticismo, el ocultismo, la teosofía, o el propio poeta, quien a raíz de esta disposición se nos presenta como un ser privilegiado, decodificador excepcional, prácticamente autoridad mediúmnica.

Esta idea parece hacerse más que palpable a través de los versos del soneto perteneciente a *Las flores del mal*, composición que llegó a significar una especie de texto programático para los simbolistas, y cuyo título acabó siendo precisamente el de “Correspondencias”²². Tal poema ha sido sometido a dos importantes líneas de interpretación: direcciones estas, cuyos contenidos, lejos de contradecirse, manifiestan por el contrario un comprobado grado de complementariedad entre sí.

Una, de *vocación* trascendentalista, va a conformarse como aquella que contempla a través de diferentes niveles el reflejo de las correspondencias verticales, vínculos entre la tierra y el cielo, entre lo tangible y aquello que no lo es, entre lo real y lo posible, manteniendo según esto un entramado que se pone en movimiento desde la jerarquía conservada entre sus integrantes, y en el que resultará esencial la función del símbolo y de las analogías, por cuanto estas figuras lo son de relación, pero también de *distancia*. Sus funciones se limitan a la expresión indirecta de un significado que

²² Reproducimos el poema de Baudelaire según la edición de Alianza (Baudelaire, 1988: 19-20): «Es la Naturaleza templo, de cuyas basas / Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces; / Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre, / Al cual estos observan con familiar mirada. // Como difusos ecos que, lejanos, se funden / En una tenebrosa y profunda unidad, / Como la claridad, como la noche vasta, / Se responden perfumes, sonidos y colores. // Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño, / Dulces como el óboe [sic], verdes como praderas. / —Y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados, // Con perfiles inciertos de cosas inasibles, / Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí, / Que cantan los transportes del alma y los sentidos».

resultaría imposible descubrir claramente de un modo abierto, recto, sencillo, inmediato; significado esencialmente indefinible e inagotable, como alguna vez se ha dicho.

A través de estos dos recursos, analogía y símbolo, la concepción poética se aproxima a la de un producto marcadamente espiritual, exigente y abstruso, cimentado en los valores sugestivos del lenguaje y en esa capacidad de mediación que los mismos muestran entre la realidad y la idea, cuando estas, al trabarse, lo hacen bajo una asociación insólita que no es la acostumbrada, como dos términos distantes y totalmente inhabituales en convivencia, razón por la cual se presentan más aprehensibles por la intuición que por el intelecto. Esas realidades evocadas y evocadoras trascienden el objeto simbolizante y comportan de ese modo un sentido oculto que se impregna de misterio en su llamada al fondo irracional del inconsciente, y a los espacios dúctiles, difícilmente monolíticos de la emoción y del sentimiento.

Coherentemente con estas características, el entorno, el dominio y las extensiones a las que nos enfrentamos nada o casi nada tendrán de cotidiano, pero sí de evasión deliberada hacia el mundo mágico, religioso o esotérico (dimensiones entre las que se mueve el cuerpo etéreo, rico y multiforme de lo trascendente).

La segunda línea de interpretación, en cuya construcción prevalecerá lo sensual, fluye horizontalmente por el canal de las sinestesias, a base de establecer las afinidades existentes entre esas percepciones de diversos órdenes que aparecen (visual, olfativo, auditivo...), pero, a diferencia del caso anterior, sin hacernos salir de un mismo plano que resulta común a todas ellas.

A raíz de esta fusión restringida a los sentidos se establece un principio de equivalencia, de transposición de sensaciones en las que a estas se les atribuirá la pertenencia a un órgano sensorial que no les corresponde. Esta maniobra, sin embargo, a pesar de la potencia que demuestra para la transformación y para la mutación de las relaciones comunes, seguirá asegurando una igualdad entre los elementos integrantes y, por lo tanto, la consecuente inexistencia de rangos y de jerarquías, que sí había y que además era clave en el proceso anteriormente mencionado de las correspondencias verticales.

Aunque en este tipo de alteraciones cada sentido posee axiológica y fácticamente el mismo valor gracias a especie de polivalencia plástica que los disloca y que rompe la regularidad de los vínculos usuales con los que funcionan insertándose en la vida ordinaria, en lo que se refiere a la relación entre el signo y la cosa significada

sigue existiendo, por la *anormalidad*, por esa incursión en la extrañeza metamórfica de los sentidos bajo el poder de la sinestesia, un hiato.

Estas imágenes insólitas, de índole predominantemente sensible en el ejemplo del texto que hemos elegido, parecen ser las responsables de un estado enajenado propio de la embriaguez del arte, de una vía mística sensualista que se activa con el lenguaje, al tiempo que este constituye la materia de los enlaces misteriosos por los que se llega a la Unidad.

Pero referirse a los términos de imaginación o imagen, requiere, al menos, no renunciar a unas rápidas consideraciones sobre los mismos.

Si volvemos al estudio que Gaston Bachelard realizaba sobre este tema, nos encontraremos con una nada despreciable, a la vez que reveladora, intencionalidad del autor, encaminada a precisar el verdadero alcance de dichas acepciones:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción, y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación (Bachelard, 2003: 9).

A partir de este planteamiento, el propio Bachelard acaba concluyendo que se debería hablar más bien de *imaginario* y no de imagen, a la hora de escoger ese vocablo nuclear, fundamental y específico, con el que se designa la disposición de imaginar, puesto que el auténtico valor de una imagen nos vendrá determinado por sus procesos de *torsión*, por la extensión de su halo *imaginario*, más allá de lo que es un mero recuerdo de percepciones, o un hábito de los colores y las formas propios de las imágenes *al uso*, establecidas, inmóviles y estables, que cercenan las posibilidades auténticas de semejante facultad, privativa, exclusiva, del ser humano.

Gracias a esta condición, a lo *imaginario*, la imaginación se nos va a mostrar *abierta, evasiva* (Bachelard, 2003: 9), cumbre de las capacidades psíquicas y, a causa de ello, como potencia que mejor define la naturaleza aventajada de los hombres, hasta el punto de llegar a equipararse, igual que proclamaba William Blake en su segundo libro profético, no con un simple estado, sino con la propia existencia humana.

Contrarias a las imágenes que, tras hacerse estables, fijas, convencionales, abandonan su principio imaginario, surgían aquellas *nuevas*, transfiguradas, a través de

las cuales el ser y la palabra parecerían borrar ya sus límites en un acto de creación por el que se pretende lo infinito.

El lenguaje prescinde de este modo de toda una serie de procedimientos que se corresponden con la expresión analítica, con las vías de la lógica pura, con las de lo racional o de la inteligencia discursiva, hasta recuperar una de sus más antiguas prerrogativas: la de su función sagrada, la de esa magia evocadora y sugestiva, por la que una vez que las palabras dejan de ser signos para participar en las cosas mismas, en las realidades psíquicas que evocan, el poeta formará parte, con ellas, de la tenebrosa, primitiva, originaria y extática Unidad:

El poema es esencialmente una *aspiración a imágenes nuevas* [...]. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma (Bachelard, 2003: 10-11);

[...] el viaje a los mundos lejanos de lo imaginario no *conduce* bien un psiquismo dinámico si no adquiere la apariencia de un viaje al país de lo infinito. En el reino de la imaginación [...] el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando [...]. Entonces [...] la palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que *proyecta su ser*. [...] encontraremos ejemplos en que la imaginación proyecta al *ser entero*. Cuando se va tan lejos y tan alto se reconoce uno bien en estado de *imaginación abierta* (14-15).

El interés por esclarecer y definir los principios que intervienen en la génesis de la obra literaria, aquellos por los que esta se rige hasta materializarse y llegar a funcionar como una realidad más o menos autónoma, contribuyó a que muchos escritores convirtiesen el estudio del tema de la creación artística, ya fuese con referencia a las indagaciones realizadas en torno a la ajena o en torno a la suya propia, en uno de los más recurrentes y representativos dentro de la producción ensayística y del campo de la crítica.

Es el caso de la obra de Charles Baudelaire o de la del autor norteamericano por quien este profesaba admiración, Edgar Allan Poe. La fe de Poe en lo que él denominaba el *poder de las palabras*, hizo que precisamente consiguiese encontrar en ellas aquel vehículo insólito, capaz de encarnar un conjunto peculiar y extraño de excitaciones psíquicas, de carácter sobrenatural, que nada tenían que ver con las ordinarias, ni siquiera con las que en ocasiones nos proporciona —al dictado de lo asombroso, de lo *anormal*— el mundo de los sueños.

Este estado pleno de «sombras de sombras» (Poe, 1987: 252), que excede al pensamiento y a los procesos intelectivos, ha de darse, en su opinión, en un limitadísimo

punto del tiempo, intermedio entre los de la vigilia y el sueño, muy poco habitual y difícil de provocar. Aunque después de muchos intentos él mismo se acabase confesando capaz de inducirlo o de forzarlo, reconoce en todo momento que se trata de un instante extraordinario, un lapso genial, un arrobamiento privilegiado y extremadamente raro al que no se llega con facilidad, y que desde luego parece desafiar a las leyes del orden: «si las condiciones son favorables, [...] el estado habrá de producirse. Empero, las condiciones favorables son muy poco frecuentes; de no ser así, ya habría trasladado el cielo a la tierra» (Poe, 1987: 253).

Entre las características que sustentan esas percepciones exquisitamente delicadas, surgidas del alma, «como si los cinco sentidos pudieran ser sustituidos por cinco miríadas de otros sentidos ajenos a la mortalidad» —según él mismo expresaba (252)—, se encuentra aquella que en concreto resaltábamos como requisito imprescindible dentro de las condiciones supuestamente inherentes a la imaginación, inherentes a cada imagen que, obediente a estas exigencias señaladas, habría de preservar su principio *imaginario*: el que cada una de ellas mantenga la capacidad de convertirse en portadora de una novedad *absoluta*.

A pesar de la complejidad, a pesar de que, precisamente por ella, la conclusión total y redonda de semejante proceso no siempre se habrá de conseguir, una vez que este se consuma, la materia verbal se convierte en el único medio *humano* con solidez suficiente para permitirnos corporeizar esa embelesada vaguedad espiritual que anunciábamos constituida por «sombras de sombras», al perpetuarla, de alguna forma, apresada en la escritura.

A este tipo de experiencias que Poe nos daba a conocer a través de sus *Marginalia* —parte integrante del conjunto de *Ensayos y críticas* (Poe, 1987: 238-311)— el propio autor llegaría a denominarlas *fantasías*. Hay que decir que, si como él declaró, el uso de tal vocablo fue elegido al azar, hubo algunos momentos de la historia dominados por cierto grado, bien de confusión, bien de descuido o de indiferencia con respecto al empleo y al significado del término, que también se alternaron con épocas en las que, por el contrario, se quiso demostrar una cierta voluntad de discernimiento entre esta acepción y otras similares. Es el caso de las relativas a los términos de imaginación y de fantasía.

El escritor norteamericano Thomas Stearns Eliot²³, que en su vertiente crítica analizó la evolución de las ideas artísticas surgidas desde la Inglaterra isabelina hasta el siglo XX con el propósito de identificar dentro de la poesía aquello que es permanente y lo que por el contrario parece *exclusivo* del espíritu limitado a un tiempo determinado y concreto, nos remite al poeta inglés Samuel Taylor Coleridge como a uno de los ejemplos que no solo dejaba constancia de esa diferenciación entre ambas formas —imaginación y fantasía—, sino de la superioridad —en cuanto a su función y categoría— que una de ellas iba a mostrar sobre la otra. De ello da fe en la *Biographia Litteraria*, publicada en 1817:

Repetidas meditaciones me llevan a sospechar [...] que la Fantasía y la Imaginación son dos facultades distintas y completamente diferentes, y no dos palabras con el mismo significado o el grado más bajo y el más alto de la misma facultad, según se suele creer. Confieso que es difícil concebir más apropiada traducción del griego *phantasio* que del latino *imaginatio*, pero es cierto también que en todas las sociedades existe un instinto de desarrollo, un buen sentido colectivo e inconsciente, que tiende a la progresiva diferenciación de los términos que originariamente poseyeran el mismo sentido y que la confluencia de dialectos hace aparecer aun en las lenguas más homogéneas, como la griega y la alemana... Milton tenía una gran imaginación, Cowley mucha fantasía (Coleridge en Eliot, 1999: 57-58).

Tanto la *imaginación* que Coleridge denomina *primaria*, a la que califica de potencia viva, primer agente de toda percepción humana, repetición en la mente finita de esa eterna obra de creación en el infinito yo, como la *secundaria*, idéntica a esta en especie pero diferente en el grado y en el modo de sus operaciones, esencialmente vital, que disuelve, difumina y disipa para recrear, se distancian, desde el punto de vista del mencionado poeta, de una fantasía que en realidad trabaja solo con factores fijos y definidos y que no será otra cosa que una modalidad de memoria emancipada del orden espaciotemporal.

Dado que, siguiendo este criterio, la facultad de imaginar se construye entonces sobre la capacidad de percepción de la realidad: sea al primero de los niveles arriba mencionados, en el que el hecho de sentir el mundo parecerá una resonancia de aquel acto creativo divino responsable de la fundación de un universo, sea al segundo de

²³ Aunque sus primeras obras se enmarcaron dentro de las consideradas tendencias realistas, más tarde realizó un trabajo personal basado en multitud de materiales míticos y de referencias culturales, que adquiriría un cierto hermetismo debido a la inclusión de elementos propios. Su primer libro, *Prufrock* y

ellos, por el que la información que se recibe se reelaborará idealizándola, dándole unidad, convirtiéndola en materia estética y artística, Coleridge defenderá la primacía de la primera, la de la imaginación, sobre la fantasía.

Esta divergencia de contenidos, la separación que ambos términos mantienen a causa de aquello que cada uno de ellos representa y del contexto en que han de ser utilizados, podríamos verla de alguna manera repetida a la hora de disociar otras dos palabras que en torno al siglo XVIII empiezan a despertar ya cierto interés, y que, ligadas a la *fancy* y a la *imagination*, autores como el alemán M. Deutschbein —referido por Mario Praz a propósito de este asunto (Praz, 1999: 51-52)— reconocerán respectivamente bajo los cuños de *romanesk* (*romanesque*) y *romantisch* (*romantic*).

A pesar de sus desemejanzas manifiestas, la distinción entre dichas voces llegaría en muchos momentos de la historia a oscurecerse, a emborronarse, provocando confusión y una serie de contradicciones en torno al significado y al uso que estas fueron teniendo. No obstante, a raíz de lo expuesto por Deutschbein en su artículo de 1929, escrito con motivo de los problemas relativos a la presente nomenclatura y a los conceptos que las dos variantes abarcaban, ciertas inclinaciones que se advertían en lo concerniente al gusto por el cultivo de lo extraño, de lo exótico, de lo fantástico, de lo quimérico, de lo fabuloso o incluso de lo grotesco, no se habrían de tener en cuenta como manifestaciones exclusivas de esta época, sino que, por el contrario, eran tendencias que se podían constatar a lo largo de la literatura de todos los tiempos (incluidas aquellas más tempranas), y que, junto con la *fancy*, deberían de ser enmarcadas dentro de lo que se ha venido llamando *romanticismo exterior*.

Lo *romantic*, en cambio, acabaría definiendo un *romanticismo interior* cuyo espíritu, mucho más ambicioso, fue precisamente aquel que llegó a determinar la esencia del movimiento acaecido a lo largo de estos años. En él actúan los poderes de la *imagination*, y en él se verifica el cumplimiento de aquella exigencia, que tantos estudios consigue todavía suscitar, relativa a la posibilidad y a la búsqueda de un equilibrio entre los componentes del conjunto íntegro de las actividades humanas; esto es, al logro de un todo que funcione y discurra armonizado bajo la conjunción ternaria del intelecto, de lo percibido por los sentidos y de la mediación del sentimiento: una

comunidad, una concurrencia simultánea de sangre, de alma y de espíritu, se ha dicho en ocasiones.

De este modo, la noción subyacente en ese *romantic* no solo hará alusión a las propiedades de los objetos de la escena, a su mero aspecto descriptivo y en ocasiones *pintoresco*, sino a la emoción que esta va a lograr en aquel sujeto que la contempla. Mediante esta reacción, el espectador entra a formar parte del entorno, apropiándose de los elementos objetivos que allí aparecen, desde y gracias a una confianza y a una autonomía prácticamente absoluta que su subjetividad le otorga frente al mundo, frente a ese espacio que lo rodea, y que convertirá en suyo una vez lo ajuste al de su propio interior.

El dominio al que nos conducirá esta última forma de lo romántico aparece determinado así por el efecto de esas fuerzas interventoras que apuntaban a lo mágico, a lo sugestivo, a lo evocativo y a lo nostálgico; a las cualidades singulares, en definitiva, con las que la imaginación trabaja:

El elemento subjetivo, tan implícito en *romantic*, hace a esta palabra más apta que cualquier otra para describir el nuevo género de literatura donde la sugestión y la nostalgia desempeñaban un papel tan importante (Praz, 1999: 54-55).

[...] en la representación interior [...] todas las cosas pierden sus límites precisos y pertenece a la imaginación la virtud mágica de hacerlo todo infinito (57-58).

Hay tres asuntos fundamentales que parecen no dejar de renovar la controversia generada alrededor de los términos de imaginación y de fantasía.

El desarrollo de estos puntos se podría sintetizar al observarlo expuesto desde una perspectiva determinada por un triple planteamiento, según el cual, la primera cuestión estaría enfocada sobre si el empleo de ambos vocablos habría de ser indistinto o no; la segunda de ellas sobre qué puesto ocuparía cada uno de los mismos dentro de la función —bien creadora o, por el contrario, simplemente reproductora— de la imagen; y una tercera, que apuntaría a cuál es la relación que entre sí mantienen, atendiendo a la posibilidad de que, en el caso de que —por su naturaleza, por sus características, por su trascendencia— no resulten equivalentes, uno se llegue a estimar superior al otro.

Muchas fueron las posturas, y muchas las vacilaciones originadas a causa de esta polémica en el trascurso de la historia. Si Aristóteles hacía ya referencia a la *phantasein* (posterior *imaginatio* latina) para designar aquella facultad gnoseológica capaz de generar o de combinar representaciones de la realidad, aun cuando no se diese en dicho proceso una presencia inmediata del objeto presuntamente perteneciente a ella, el interés por delimitar las competencias de cada una de estas acepciones respecto a su grado y a su modo de intervención en los mecanismos propios del conocimiento humano y, en especial, en los de la —con frecuencia, compleja— creación artística, llega incluso hasta nuestros días. Tras épocas durante las cuales ambas formas fueron intercambiables, hoy parece recuperarse una voluntad de contrastarlas y de delimitarlas, que en gran parte veremos reflejada a través de un conjunto de estudios adscritos al campo específico de la Teoría Literaria.

De ellos podríamos destacar los realizados por Antonio García Berrio, quien, de acuerdo con lo expuesto en algunos de sus trabajos, entre los que mencionaríamos su libro *La poética: tradición y modernidad*, o artículos como el titulado “Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro”, se decantaría por establecer una diferencia entre las atribuciones dadas a la imaginación y fantasía, que a grandes rasgos se aproximaría a la que, en su momento y según indicamos páginas atrás, había sido la precisada por Coleridge (véanse García Berrio y Hernández, 1988; García Berrio, 1990).

Sea uno u otro su nombre, y sin ánimo de tomar partido en esta pugna, emplearemos indistintamente cualquiera de los dos términos a la hora de reconocer la validez de esa potencia extraordinaria a la que el hombre acude para conducirse cognoscitivamente y tener acceso a una realidad que se nos presentará como *esencial* y *oculta*, realidad imposible de abordar si para ello no se sobrepasan los métodos de aprehensión más *habituales*.

De esta manera, el paradigma del yo que adquiere fuerza desde el romanticismo parece sustentarse en ese proceso de construirse a sí mismo mediante una labor no solo de introspección, por la cual el espacio psíquico del sujeto pretende explorar y dar consistencia a sus simas más profundas, sino también de reconstrucción del mundo externo, a partir de esta capacidad, de esta eficacia individualista con la que el objeto, la alteridad, el no-yo, se filtrarán a su través, apareciendo recreados.

La imaginación será un agente indispensable en esta búsqueda, y su actividad permitirá el triunfo —pero también el riesgo que conlleva— de esa equivalencia requerida entre experiencia y arte; asentamiento, en definitiva, de la indisolubilidad entre literatura y vida.

En el esquema tradicional constituido por una sucesión *universal* y básica de estadios: el edénico, el de caída y el de redención, se ha llegado a ver el *prototipo* de aquel otro al que la inquietud romántica acabaría por legitimar. Este se corresponde con el que respectivamente parte de la Naturaleza, evoluciona hacia un momento dominado por la toma de conciencia de sí y finalmente se resuelve, en su tercera etapa, con el dictado soberano de la imaginación. Mediante esta última, el individuo logra redimirse, por cuanto con ella alcanza su pretendida unión con la mencionada Naturaleza, y esto es algo que consecuentemente va a devolverlo a la condición paradisíaca del inicio.

Esta estructura ternaria, especie de progresión por cuanto se nos presenta consecutivamente como una superación de grados, ha sido trasladada y reavivada por el crítico norteamericano Harold Bloom, al contemplarla desde la perspectiva del deseo humano. Si tras este primer anhelo del hombre sobreviene un segundo sentimiento marcado por el signo de la frustración, la tercera de las disposiciones —resultado concluyente— es la de la elevación de tal deseo a un nivel que se considera superior.

La figura que para muchos asume la esencia de esta primera fase arriba aludida —fase de compromiso, de una revolución sociopolítica y literaria— bien podría ser la de Prometeo. Posteriormente a ella surgirá la crisis que supone la renuncia de la voluntad de poder sobre el mundo externo y, por lo tanto, una vuelta reactiva hacia el orden interior. Finalmente, la facultad imaginante conseguirá imponerse y restaurar ese dominio del deseo. Es así el modo en que la Naturaleza se modifica y se transforma en una creación imaginativa, solvente a la hora de obtener la ilusión de totalidad, la de la reconciliación, la del emborronamiento entre las fronteras del no-yo y el yo.

Por todas estas características que hemos venido exponiendo, opuesta al constreñido ámbito de la razón, al contemplar *miope* del avanzado positivismo, y dado que, según se ha dicho, la reducción de la distancia entre el sujeto y el objeto es una propiedad preferentemente lírica, surge esa «interpretación intuitivamente organológica o religiosamente simbolista de la naturaleza» (Azcuy, 1982: 60), en la cual, la poesía se va a ofrecer como ese molde idóneo para alcanzar, contener y finalmente expresar un conocimiento que se considera privilegiado:

“Romantizar —escribió Novalis— significa dar a lo común un sentido superior; a lo ordinario, un aspecto misterioso; a lo conocido, la virtud de lo desconocido; y a lo finito, una apariencia de infinito”. En la poesía vieron los “signos manifiestos” de ese nivel superior de la realidad que le negaron los sentidos ordinarios [...]. El poeta “verdadero mundo en pequeño”, es el que mejor comprende a la naturaleza [...]. En suma, resolvió en poesía todas las experiencias del espíritu (Azcuay, 1982: 60-61).

Desde esta catapulta decimonónica se lanza no solo la terrible envergadura del *yo moderno*, sino también la del poeta, quien, en su calidad de ser representativo de la humanidad y para conseguir oír a un tiempo el latir recóndito del Universo y proyectar cada una de las rugosidades de ese sentir interno, insondable y profundo de la época, necesitará, como nos aseguraba Amado Nervo, el hallazgo de palabras nuevas a las que poder recurrir, por una parte coherentes con esa forma diferente de mirar el alma oculta y sutil del mundo que parece sobrevenir, pero también capaces de recobrar la fuerza, la cualidad primitiva propia de un lenguaje recién estrenado, potente, todavía sin desgastar, que sustituyese a aquel heredado de nuestros padres, academizado, agotado, y que él percibía como «un “sésamo ábrete” que ya no abría nada» (Nervo, 1921: 99). Justamente en la búsqueda de un revulsivo contra este estado desvitalizado, de envejecimiento, que se le debía evitar a la palabra, Sonia Mattalía veía la condensación del anhelo expresivo de los modernistas. Para ello traía a colación algunas de las observaciones realizadas por Darío sobre la necesidad de una *nueva* lengua capaz de atender a las nacientes sensibilidades: «En esta última frase [refiriéndose a la frase de Rubén: “nada de burgueses literarios ni de frases de cartón”] se sintetiza la búsqueda expresiva de los modernistas: ruptura con el pacto mimético del realismo, con el academicismo retórico» (Mattalía, 1996: 26). De un modo muy similar nos lo presentaba Nervo:

La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas, que le distribuían en cada generación los académicos. Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos [...]: a esta imperiosa necesidad de expresión, a esta exigencia de la Naturaleza múltiple, misteriosa y divina, que quería externar para nuestros sentidos, más perfectos ya y afinados, lo mejor de su alma, hasta entonces ignorada, ha respondido un grupo de hombres, a veces inconscientes, pero instintivos; a veces conscientes, seguros de lo que percibían y ansiosos de divulgarlo (Nervo, 1921: 99).

El grupo de hombres, de poetas facultados para sentir, registrar y contener de esta manera las medidas posibles de un cosmos pródigo en afinidades secretas que hasta ahora resultaba invisible, y para hacerlo precisamente a través de un lenguaje ya libre

del esclerosamiento atrofianste al que había llegado, restituido de la poca afinación que lo inhabilitaba para la levedad con que se presenta lo arcano, constituían, a su parecer, una nómina, cuyos integrantes compartían, a pesar de las diferencias, la calificación aglutinante de modernistas:

Estos hombres se han llamado; en la cultura francesa, Verlaine, Mallarmé, Moréas, Régnier, Rimbaud, Francis Jammes (los flamencos Rodembach [sic], Maeterlinck, Verhaeren, etc.); en la cultura italiana: D'Annunzio; en la cultura hispanoamericana: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Valle-Inclán, los Machado, Villaespesa, José Juan Tablada, Salvador Díaz Mirón y Luis G. Urbina (en su última forma), Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Asunción Silva, etc.

Se les ha apodado «modernistas» (Nervo, 1921: 99-100).

Y es que, en su obra *Historia social de la literatura y el arte*, Arnold Hauser ya nos advertía de que esta sensibilidad nerviosa cuyo origen tienta el grueso de sus raíces en el romanticismo, nutre cualquiera de los productos del arte moderno, cualquiera de los impulsos emocionales de sus creadores y, de esta manera, aquel que en esta corriente se perpetúa, parecerá que también lo haga bajo el signo incombustible y comburente con el que nos despierta lo *maldito*, con el que la modernidad nos sobresalta, con el que la poesía quema:

Las rebeliones y desventuras de los poetas románticos y de sus descendientes en el siglo XIX se repiten en nuestros días [...]. La historia de la poesía en el siglo XX es, como la del XIX, una historia de subversiones, conversiones, abjuraciones, herejías, desviaciones. Esas palabras tienen su contrapartida en otras: persecución, destierro, asilo de locos, suicidio, prisión, humillación, soledad (Paz, 1981: 155-156).

Socialmente marginados por su predisposición a la ruptura, por vestir el hábito ceremonial hecho con jirones de la comunidad que rasgan; castigados por lo divino al retener semillas de sabores anteriores al destierro; artistas cleptómanos de una estética del Verbo con la que repoblarán el mundo tras el expolio del Origen, si nuestros poetas presentían a partir de un tiempo —el de la modernidad— ese inicio de su triple consagración en lo *maldito* —social, trascendental y literaria—, tendrán ahora un espacio, el de Argentina, en el que poner sus nombres.

2.2. El fenómeno en Argentina.

La pérdida del hombre: la modernidad del 'animal laborans', el modernismo del animal quimérico. El territorio urbano.

La expansión del capitalismo, el progresivo asentamiento de una sociedad burguesa que poco a poco fue imponiéndose y desplazando a la tradicional establecida en el antiguo régimen, el avance de la ciencia o un triunfo del pensamiento positivista arrastraron consigo, según hemos venido indicando, importantes cambios ideológicos, cuyas direcciones bien podrían resumirse en una tendencia al gusto por lo contingente y lo pragmático —elementos estos tan ligados a ese fomento del materialismo que se estaba llevando a cabo—, así como en la promoción de una racionalidad dominante ya afianzada, convertida en instrumento y pauta de conducta, en herramienta de análisis, de aprehensión, de pensamiento.

Dichos factores se acabaron haciendo sintomáticos no solo en lo que atañe a las diferentes expresiones de las que se valía la cultura, sino que también llegaron a ampliarse a las formas de vida, o, en definitiva, a las de la propia realidad, a la cual, concebida dentro de semejantes parámetros, la civilización occidental gestada bajo las circunstancias particulares de este momento había otorgado ya una relativa validez, dándole su aceptación mayoritaria y, hasta cierto punto, el grado de *oficialidad*.

El resultado de este proceso, sus características y el tipo de organismo social que a través de él se fue consolidando, poco espacio dejaban, en suma, para la emergencia de cualquier actividad o asunto pertenecientes a los registros de lo irracional, de la espiritualidad, de la Belleza, o de un arte que, como el modernista, siguiendo el dictado de aquellos principios a los que él mismo se debía, se acabase convirtiendo en ese vehículo al que la sociedad encontraría hasta cierto punto amenazador, incómodo, infructífero o molesto, por representar y por suponer con su presencia la búsqueda, la expresión y también la exaltación de diversos temas relativos a estos ámbitos a los que se consideraba perniciosos, o cuando menos inútiles, ya que estaban siendo exclusivamente evaluados desde un punto de vista que se limitaba a valorar lo que se suponía provechoso, funcional y utilitario o, en general, todo aquello que solo la razón y la lógica pudieran descubrir, aprobar o demostrar.

Planteadas así las cosas, no es de extrañar que en el binomio modernismo-literatura todas aquellas manifestaciones que dentro del amplio a la vez que complejo período al hemos venido denominando modernidad iban ganando protagonismo, sus formas y sus funciones, tanto a causa de la naturaleza del propio movimiento artístico del que provenían como de ese conjunto de fines arriba señalados, incompatibles con

los que por el contrario pretendían los núcleos de poder económico y social, se nos iban a revelar necesariamente disidentes, escapistas, marginales, desviadas, de reacción, de disconformidad y, en consecuencia, si bien no perseguidas por el sistema de valores dominantes, condenadas, al menos, al rechazo o a ese hecho flagrante de desaprobación generalizada que con tanta frecuencia acababan recibiendo como una forma prácticamente *automática*, defensiva y casi aprendida, de respuesta.

De este modo la figura del creador modernista parece atraer desde su persona, pero también hacia ella, un inevitable y permanente conflicto entre su participación trastornada, ensimismada, de la vida (al elegir experimentarla en toda su extensión como una obra de arte), o, por el contrario, llegar a hacerlo según el modo que se consideraba sensato, siguiendo el ejemplo de su grupo social, dentro del quicio de la racionalización, de la *corrección* y de las normas que la cotidianeidad y que los vínculos de compromiso con este tipo de realidad establecida imponen.

Esta exaltación de la subjetividad artística, de un arte que así concebido acaba inexorablemente desembocando en toda una estrategia de ruptura, de desafío moral, de recurrente evasión, llegaría a hacer de la vivencia estética una auténtica vivencia de lo *maldito*: el antiburgués inútil, inadaptado, que propone mundos fuera del alcance o de los intereses siempre antipoéticos nacidos al ritmo de la sociedad industrial, es un portador obstinado e impenitente del estigma, un ser *intensificado* —sensorial, cognoscitiva e imaginativamente— desde su retiro en la *torre* y en el *marfil*, acogido al amparo de estos, pero fatalmente desamparado por el espacio prosaico del burgués.

Iris Zavala, para quien este cauce artístico acogía de igual manera los nombres de decadentismo, simbolismo, 98 o fin de siglo —«definición omnicomprendensiva de la literatura finisecular», que diría el historiador y crítico literario José Carlos Mainer (1994: 61), también en concordancia con las propuestas que en su momento hicieran Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez o Ricardo Gullón—, aborda los signos de su lectura precisamente desde una consideración de esa esencia, podríamos decir, estigmatizante, que lo caracteriza y que difícilmente puede evitarse o pasar desapercibida.

El dominio descrito por una condición así, a la postre nos sitúa, casi sin poder evitarlo, ante el territorio que de forma más o menos voluntaria con respecto a la conciencia y a las intenciones del creador (rango que dependerá de su atrevimiento y de su afán de provocar) va a nacer de la subversión, adentrándose por ello en lo incorrecto,

en lo vetado, en lo que en mayor o menor grado se presenta incluso con capacidad para lo perturbador:

[...] el modernismo equivale a la lectura de un síntoma: confrontado con la realidad, el modernista intenta subvertirla detectando las huellas de su realidad oculta en los detalles que la verdad oficial desprende, y se desmiente en los márgenes (Zavala, 2001: 11).

[...]

Escritura surgida en una crisis de la sociedad occidental, el modernismo que explico no puede en ningún caso convertirse en el instrumento de una adaptación del ser humano a la sociedad. Puesto que nació de un desorden del mundo, esta escritura está de alguna manera condenada a vivir en el mundo pensando el desorden como un caos del orden simbólico (19-20).

Los objetivos imperantes dictados por las máximas de utilidad, de abundancia y de bienestar material hacia los que se orienta el progreso en la sociedad moderna, nos empujarán a reconducir cualquier visión hasta la de una realidad *recortada*, presa de la conquista de lo secular, de la *mundanización* o de una racionalidad que, como herramienta oficial, acabará siendo omnipresente. Todos estos resultados son anuncio del inevitable vaciado o pérdida de la trascendencia; algo cuyo desenlace pone de manifiesto la invasión y también el triunfo de aquellos valores que se ciñen exclusivamente a la esfera de lo terrenal.

Sobre los factores responsables del éxito que va obteniendo este conjunto de principios tan apegados a lo temporal, a lo transitorio, a la dictadura de la materia, y que en esta época parecían estar gobernando el funcionamiento de todo ese aparato que mueve el peso de la civilización, la pensadora alemana Hannah Arendt, discípula de filósofos como Jaspers, Husserl o Heidegger, profundiza, desde el momento en que también se decide a hacerlo sobre la condición del hombre moderno; un tema que, tal y como es posible comprobar a lo largo de los estudios con los que contamos en su haber, no deja de despertar en ella un interés considerable.

Desde su punto de vista, la autoría de semejante *simplificación* física y pragmática del mundo, el agente responsable de aquella cierta pérdida de sentido que la realidad en sus múltiples aspectos experimenta, recaerá, en gran medida, sobre el protagonismo que por entonces llega a adquirir la figura del *animal laborans*. Tal figura y ese entorno que se revela ahora despojado de una trascendencia que acaso sí tuvo en el pasado, semejan formar parte de un mismo fenómeno en el que ambos no dejan de evolucionar complementándose entre sí:

La victoria del *animal laborans* no habría sido completa si el proceso de secularización, la moderna pérdida de fe que inevitablemente originó la duda cartesiana, no hubiera desprovisto a la vida individual de su inmortalidad, o al menos de su certeza de inmortalidad (Arendt, 2009: 344).

Con la elección de este nombre se dan ya pistas, bien sobre el cometido, bien sobre las repercusiones, o, en términos generales, sobre lo que este tipo de sujetos, debido a las características que presentan, significarían dentro del engranaje social.

La forma empleada alude, además, a una separación no siempre clara, no siempre fácil de distinguir (puesto que en muchos momentos algunas de las siguientes nociones se nos pueden mostrar estrechamente imbricadas entre sí), que Hannah Arendt lleva a cabo entre los conceptos subyacentes bajo las denominaciones concretas de *trabajo*, *labor* y *acción* (Arendt, 2009: 21-22). La actividad del *animal laborans* (*labor*), a diferencia de la del *homo faber* (*trabajo*) y de aquella tercera que dicha autora reconocería como *acción*, no va a desencadenar la forja de un medio artificial, artificioso, cualitativamente alejado del mundo natural y definido por ese dominio al que pertenecen las cosas duraderas, estables y permanentes: mundo que, siendo consecuencia y efecto de una reificación —reificación repetida— de las ideas, se nos descubrirá justamente como un distintivo propio de la habilidad del *homo faber*, de los imperativos funcionales inherentes a él y, asimismo, de esas limitaciones que tales rasgos pertinentes puedan traer consigo. A través de la puesta en marcha de esta clase precisa de tarea, de su resultado correspondiente, será cómo se ofrezca al individuo un entorno de seguridad y de confianza.

[...] labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida [...]. Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un “artificial” mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales (Arendt, 2009: 21).

El *laborans* tampoco posee otra de las cualidades —la que se estima positiva, privativa y específicamente humana— que sin embargo sí determina al hombre de *acción*. Por ella, a este último así denominado se le adjudicaría una capacidad de iniciativa que ciertamente lo caracteriza. Desde esta facultad exclusiva surgen precisamente toda aquella serie de procesos nuevos, impredecibles, frutos del *don* y del ejercicio de la libertad, que, en contraste con lo que sucede en los otros dos casos

anteriores, no han de nacer ya supeditados a un fin práctico dictado por el lucro, por la supervivencia, por la utilidad o por los requerimientos del consumo:

La acción [,] única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo [...]. La acción sería un lujo innecesario, una caprichosa interferencia en las leyes generales de la conducta, si los hombres fueran de manera interminable repeticiones reproducibles del mismo modelo, cuya naturaleza o esencia fuera la misma para todos y tan predecible como la naturaleza o esencia de cualquier otra cosa. La pluralidad es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá (Arendt, 2009: 21-22).

[...]

A dicha inserción [en el mundo propiamente humano] no nos obliga la necesidad, como lo hace la labor, ni nos impulsa la utilidad, como es el caso del trabajo. Puede estimularse por la presencia de otros cuya compañía deseemos, pero nunca está condicionada por ellos [...]. El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable. Y una vez más esto es posible debido solo a que cada hombre es único [...] (201-202).

En definitiva, el *animal laborans* es, de los tres mencionados, el que, circunscribiéndose al plano *grosero* y *chato* de las necesidades —las más primarias: las biológicas, las que se identifican con el cuerpo y con la vida misma— tiene la misión de cubrirlas en un constante pulso con la naturaleza, que quedará determinado únicamente por los ciclos básicos de la reproducción, del crecimiento y de la muerte, así como por la futilidad propia de cada uno de los logros que prueban el cumplimiento de tales objetivos. Estos son efímeros y siempre atentos a una condición que se nos desvela corpórea, apegada al organismo; condición, al fin y al cabo, sin trascender.

Al entrar en una valoración crítica de estas tres formas aplicadas a la actuación humana, formas que, siguiendo la opinión de Hannah Arendt, configurarían la esfera de la *vita activa*, llegamos a la conclusión de que, partiendo de los efectos que el quehacer de cada una provocará en su entorno, la autora hasta cierto punto, o bien descalifica, o bien desaprueba el hecho de que dos de ellas, tanto la *labor* como el *trabajo*, acaben siendo los pilares, el motor, el *modo* dominante por el que una comunidad se rija.

A pesar de que dicha evaluación deja al descubierto ese especial énfasis mostrado por Hannah Arendt a la hora de hablar sobre el *desprestigio* que a sus ojos merece la primera de las dedicaciones arriba referidas, ambas serán consideradas indignas.

Sí es cierto, no obstante, que no se puede obviar una desigualdad cualitativa latente entre las capacidades del *fabricante* y las del *laborans*, por la cual este último acabaría perteneciendo a un nivel considerado todavía inferior. Su ocupación, subordinada a los tiempos que la vida biológica le dicta, lo esclaviza, lo subyuga constantemente, hasta convertirlo en un siervo de la Tierra.

La clave que nos da acceso al *homo faber* es diferente. La fabricación de sus productos significa una vulneración de lo natural, y puesto que, de acuerdo con su actividad pertinente, es a este al que le corresponde erigirse en el reconocido creador del artificio humano, ejercerá sobre la naturaleza un dominio indiscutible: ha de destruirla, de reemplazarla, demostrando un sometimiento sobre ella, hasta el punto de que sea la propia Tierra la que parezca ponerse a su disposición.

Sin embargo, tal y como hemos indicado al principio de estas consideraciones en las que Hannah Arendt entraba al examinar los cometidos y la trascendencia social o humana de la *labor*, del *trabajo* y de la *acción*, la autora, a pesar de admitir el hecho de que al *faber* se le habría de conceder una categoría superior a la del *laborans*, no tendrá en alta estima a ninguna de las dos, dado que la asignación de sus cualidades, la de sus respectivas potencias, la de aquellas que fijan la demarcación de lo que compete a cada uno de estos modos de actuación, no iría más allá del mero *hacer* y *fabricar*; sus maneras, sus motivos, sus esencias, no son al fin y al cabo los específicos, los exclusivos y distintivos de nuestra especie.

El aceptar, como ella lo acepta, que el natural humano sea la consecuencia de ese ser irremisiblemente condicionado, para quien todo aquello que este reciba o realice termine formando parte de su propia existencia, nos lleva a descartar la idea de que su constitución pueda llegar a presentarse como algo *estanco*, fijo e inmutable, como algo definitivo que, una vez forjado, asegure mantenerse invariable pese al transcurrir del tiempo.

Consecuentemente con esto, una condición del hombre planteada bajo este tipo de dependencia quedará sujeta a la participación y al papel que logren desempeñar en él, en su contexto, aquellas tres actividades que ella juzgaba fundamentales. Sus respectivas atribuciones, así como las diversas consecuencias sobrevenidas cuando cualquiera de estas vías de actuación consigue asumir el control de su comunidad, se nos han de mostrar repartidas, según hemos mencionado antes, entre los también referidos términos de *labor*, *trabajo* y *acción*.

Sometidos estos conceptos a un esquema diacrónico, examinados bajo el cepo circunstancial con el que la perspectiva del recorrido histórico los ajusta, Hannah Arendt considera que la modernidad se declara finalmente territorio, posesión, dominio, espacio acondicionado, en el que será el *animal laborans*, y no otro, el que a la postre se exhiba, el que definitivamente se imponga, y con él toda esa serie de repercusiones, tan representativas de la época, que la preeminencia de la que este acaba disfrutando arrastrará consigo.

El triunfo de esta clase de sujeto nos sitúa, pues, ante una realidad cuya constitución y cuya estructura parecen estar únicamente al servicio de las demandas concretas establecidas por un cuerpo humano vuelto sobre sí mismo, convertido en prioridad absoluta, que —presa de los ciclos de su funcionamiento— sigue los dictados del metabolismo y los de esa necesidad individual, respecto a la cual la máxima expresión vendría generalmente dada al alcanzar o, en su defecto, al perseguir un aumento progresivo de los bienes que se destinan a satisfacer la parte más *biológica* del orbe vital. Es esta multiplicación —la proliferación, la cantidad— la que le permite una sensación de bienestar y de hartura.

Con esta transformación de la abundancia en un auténtico centro de atención, en la esencia de aquello —capital y *simple*— que el *laborans* ambiciona, se mostrarán cubiertas las exigencias básicas, temporales y perecederas, desde las que este encuentra su motivación; razón por la cual aquel confort que tanto procura, lejos ya de otras pretensiones de mayor complejidad o alcance, quedará, de ese modo, asegurado. Esta productividad ante la que se deslumbra, significa una limitación de su universo a lo transitorio, a lo efímero: nada queda de él o de su circunstancia, una vez que la *labor* está finalizada.

Es precisamente dicha actividad la que en el mapa social de la época moderna acaba suponiendo todo un punto cardinal, entendiendo que este puesto aventajado que parece ocupar ha de explicarse siempre dentro de la referencia al plano de aquellas tres formas de actuar a las que la pensadora alemana concebía como potenciales en el hombre. De esta manera tiene lugar una entronización del *laborante* y con ella, esa serie de inferencias que este hecho arrastrará consigo, ya advertidas en el tipo de sociedad a la que con él se llega, siendo esta un fruto palpable del cumplimiento de sus objetivos, de la materialización de sus intereses o del ritmo que el protagonismo del mismo acabaría imprimiendo sobre el grupo.

La conquista de sus funciones específicas sobre la dinámica de la comunidad a la que pertenece desencadena de ese modo un desplazamiento, una pérdida —por sustitución— de aquel *trabajo* que en su lugar podría desempeñar y que, de hecho, había estado ya desempeñando el *homo faber*. Como consecuencia, se producirá también un quebranto de los ideales que naturalmente aparecían involucrados en el propio concepto de la *fabricación*. Este ejercicio, según dijimos, gravitaba sobre una serie de requisitos vinculados siempre a la perpetuidad, a la duración, a todo lo que en general se supondría englobado dentro de la búsqueda prioritaria de un compendio de valores, cuyas pautas habrían de venir indefectiblemente determinadas por la persecución de lo estable y de lo seguro; por la persecución, en definitiva, de un mundo edificado sobre bienes perdurables.

Pero el hecho de que ambas nociones, la de ese *trabajo* y la de esa *acción* a las que Hannah Arendt constantemente se refiere, no acaben deviniendo en el tipo de actividad que resulta elegida a la hora de imponerse y de condicionar así no solo el entorno socioeconómico en el que esta se instala, sino también el de ciertos aspectos relacionados ya de cerca con una dimensión antropológica, nos conducen a la conclusión de que el precio del éxito a manos del laborante —éxito categórico que en el mundo moderno parece haber tenido lugar— arrastrará consigo una tendencia generalizada entre sus contemporáneos a cuestionarse la validez o la existencia de elementos tan significativos como aquellos bien pertenecientes a la esfera supra terrenal en la que se inscribe el universo de las realidades trascendentes —del más allá—, bien a la que en concreto vendría a definir el territorio de la libertad del pensamiento humano (puesto que, en este último caso, todo lo relativo a dicha función que se estima propia del hombre acabaría reduciéndose, según esta simplificación del entorno vital, a la de un mero cálculo de consecuencias, sin otro fin, sin otra motivación, sin otras pretensiones).

Sin embargo, estas respuestas de desapego o de negación ante determinadas dimensiones de carácter, llamémosle *extraterrenal*, como las que arriba se acaban de referir, la pérdida de trascendencia a la que unas posturas así nos encaminan de acuerdo con el planteamiento de este diseño existencial y con lo que sus propósitos implican, no van a ser las únicas marcas por las que se denuncie una concepción del universo empobrecida, no desprovista de mellas o carencias.

El signo del grupo social resultante, al que se acabaría calificando como el de los *laborantes*, mostrará, encarnará y será el vivo ejemplo de una plenitud a la que

llegan los procesos de secularización, de mundanización, y de racionalización, dentro de ese marco dominado por aquel conjunto de ideas cuya orientación había de ponerse al servicio del progreso. Supeditados a él, a todo aquello que las bases de dicha persecución obstinada de la prosperidad establecen, nos encontramos ante el arraigo de una sociedad de consumo, en la que el deseo de la preservación de la vida personal será el valor que se imponga sobre los demás.

Si, en consonancia con sus intereses, la estructura de una comunidad concebida de ese modo prevalece regida por los principios de utilidad y de felicidad individual, no es de extrañar que, tal y como anunciábamos, en este territorio del *animal laborans* se constate no solo una renuncia al más allá, sino también a aquellas otras realidades que, por el contrario, aun considerándose cercanas, seguirán resultando todavía ajenas a las que afectan a la esfera de su más estricta individualidad orgánica: un hombre así, concentrado en sí mismo, en su propia corporeidad, en ese estado en el que se vuelca y en el que, según hemos apuntado, lo sume el desarrollo y el cumplimiento de los objetivos inherentes a su *labor* (hombre, en definitiva, al acecho constante de una autocomplacencia que parece categórica), propicia la invalidación de muchas de aquellas posibilidades, de los niveles *superiores* ya aludidos, que, en otro caso, ofrecería lo real.

Al analizar estas experiencias que templan y dan la forma al espíritu finisecular con el que el modernismo comparte identidad, muescas y apellidos, Rafael Gutiérrez Girardot no pasa por alto la importancia de estos cambios, promotores y en consecuencia culpables de una serie de vacíos ante los que el poeta moderno —disconforme e insatisfecho con un entorno cercenado en el que vive— reaccionará con sed, al ser alcanzado por el desasosiego de una búsqueda casi crónica, desde la que el espíritu, fusta de la trascendencia, lo instiga y lo espolea.

Es en este movimiento de persecución, en el que el hallazgo estético parece ofrecer al artista, inquiridor endémico donde los haya, la única consistencia capaz de *redensificar* un mundo peligrosamente excavado, inestable, hueco, producto del peso y de la presión de las circunstancias que, como se ha advertido, modelan una época en la que el signo es el de la pérdida; de estas carencias, del desgaste y de la abolición de determinados valores, los agentes coyunturales de los que hemos venido hablando prometen ser los grandes responsables, contribuyendo con su intervención a que, en ese fin de siglo que se fragua, lo trascendente se revele constantemente lesionado:

[...] tiene una de sus causas más inmediatas en los principios de egoísmo y racionalidad de la sociedad burguesa y en sus valores terrenales, pero también en lo que Hannah Arendt llamó “El triunfo del animal laborans”, esto es, la plenitud del proceso de mundanización y racionalización de la vida, la realización del progreso. Esta realización del progreso se debe a la pérdida de la fe, a la mundanización, a la secularización. Pero eso no significa que tras la pérdida de la certeza en un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo (Gutiérrez Girardot: 1988, 52).

En definitiva, las observaciones recién expuestas evidencian una vez más el afianzamiento de esa situación particular que se acaba consolidando, y en la que, tal y como el propio Gutiérrez Girardot nos recuerda, Hannah Arendt iba a encontrar los elementos desencadenantes de ese auténtico naufragio del cosmos (experiencia de inmanencia absoluta con la que otros pensadores resumen o concluyen el resultado de las convulsiones y de las mudanzas de este período), y que como tal hundimiento, lleva consigo un estado casi crónico de pérdida, merma convertida en exponente de esa realidad dañada, disminuida, malograda, que la autora reconocería siempre e indefectiblemente asociada a las nuevas formas de pensar y de sentir.

Una propuesta así del mundo, la búsqueda de su asentamiento efectivo, desembocan en la materialización de un entorno vital que resulta *tosco*, pero que será precisamente el deseado por los núcleos de poder social y económico, fruto de haber eliminado de su estructura y del funcionamiento propio de esta misma, cualquier complejidad que pudiera parecer molesta o que no llegase a servir a los objetivos de un *laborans* siempre enfocado en sí mismo y en los intereses que le proporcionan satisfacción.

La conquista de este acomodo, el reiterado intento de obtener una complacida prosperidad, llevarán a desplazar las prioridades y el protagonismo de cualquier tipo de actividad humana únicamente hacia aquellas que solo resulten competentes y eficaces a la hora de conseguir una situación circunscrita a las características recién expuestas.

Así pues, estos principios *rentables*, de carácter funcional, enfocados hacia una consecución del bienestar, que se marcan como medio y como fin, no darían cabida al desarrollo de otra ocupación que no pusiese los ojos en algo cuya respuesta se haya de encontrar necesariamente dentro lo terrenal, de lo contingente, de lo *fungible*, y la clase de arte emergente —minoritario, lateralizado por el poder burgués— era precisamente lo que hacía: superar estas barreras, esos intereses tan precisos acotados por lo utilitario, enfrentándose y convirtiéndose por ello en un contraejemplo, en la

desviación de todo aquello que, de acorde con el pensar del *laborans*, se suponía el bien común.

Sobre este escenario se erige el perfil de la condición humana en la modernidad, y no es otro que el que le corresponde a una sociedad de laborantes cuyas actividades se cuelan estrictamente por los embudos de la corporeidad y de los requerimientos básicos, para alimentar al hombre como a esa naturaleza sin trascender, que ya no continúa más allá de la labor y de lo que esta le reporta, sino que sacia su deslumbramiento con imágenes de una realidad a la que la productividad y la abundancia invitan, y por las que los principios de utilidad y de felicidad coinciden bajo esa sujeción única a las necesidades elementales. Son este tipo de necesidades, digamos, únicamente metabólicas, inmediatas, de tránsito, fútiles, el motor inmóvil de una *sociedad de consumo* que bajo estos principios se impone, y en la que es el arte, en sí, el que consecuentemente se depone: por resultar excéntrico, superfluo, tan ajeno a esta vocación cifrada en una complacencia *ruin* en la materia, que nos acerca al referido estado de secularización, de mundanidad, de transcendencia vacía, en la que el egoísmo y la racionalización de la vida son sus actitudes consecuentes.

En esta plataforma moderna, sea la del triunfo del *animal laborans* acuñado por Hannah Arendt, *laborans* al que domina el miedo al dolor y el deseo de la preservación personal y de la especie, sea, en general, la del de la todopoderosa sociedad definitivamente burguesa, los pasos de arte y los del artista tropiezan, se pierden, quedan al margen de las vías centrales por las que circulan los imponentes cuerpos del dinero, de la industria, del comercio o del ascenso social.

Referirse pues a una presencia activa de este tipo de artista, indefectiblemente aislado y, en la misma proporción, enfrentado a los intereses materiales de su entorno, será hacerlo a la puesta en práctica de esa serie de valores que lo definen, y que resultan desdeñables, reprobables, probablemente muy bien resumidos en lo que se podría considerar una especie de «inmoralismo esteticista»:

[...] ese artista antisocial, prototipo de lo que Brecht llamó, refiriéndose a Heinse, “inmoralismo esteticista”, celebraría su renacimiento en el Des Esseintes de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), en el José Fernández de *De sobremesa* (aprox. 1896) de José Asunción Silva, y con castellana medida en el Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) de Azorín, por solo citar algunos ejemplos. Lo que, por encima de sus diferencias específicas de tradición literaria y cultural, tienen de común todos esos escritores —desde Heinse a Valle-Inclán—, es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el

valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte y el artista (Gutiérrez Girardot: 1988, 23-24).

De este modo, por esa pérdida de principios que todo lo encamina a la supervivencia básica, a la riqueza, al fomento y a la prosperidad en la materia, desaparece el hombre, se gana al *animal* (cuando este no es otro que el *laborans*: animal de negocio, mundanizado, racionalizado, secularizado) y se persigue al quimérico (al del rugido modernista: bestia estética de un ocio que siempre mira al infinito).

Tanto en Europa como en el caso que nos ocupa, el de Hispanoamérica, y, en concreto, el de Argentina, la génesis del movimiento modernista parece no poder separarse de la misma que fue definiendo a uno de los espacios más representativos de todo este conjunto de mutaciones que entonces tuvieron lugar y que se precisó en el de un dominio exterior, cosmopolita, vertiginoso y público: el que ofrecía la metrópoli y con ella, el de ese proceso de transformación urbanística que casi resulta imposible desligar del de la secularización y del de una consiguiente crisis de los valores tradicionales.

Ya Walter Benjamin, cuya fascinación por París había empezado desde sus lecturas de los textos de Baudelaire y Proust, acabó volcándose en el estudio de este fenómeno de población, haciendo de la capital francesa una metonimia de la metrópoli y la metáfora de la civilización industrial, hasta el punto de intentar elucidar la propia modernidad a partir de la explicación concreta de ese nuevo gran ámbito que en esta época se estaba imponiendo y que no dejaba de ganar un protagonismo reconocible a casi todos los niveles de la actividad del hombre:

La ciudad sobre la que reflexiona Benjamin ya no tiene nada que ver con las ciudades pre-industriales anteriores a las grandes transformaciones decimonónicas [...]. La gran ciudad fomenta nuevas formas de relación entre las personas y todo está permanentemente cambiando; lo contrario de lo que ocurre en las ciudades del Antiguo Régimen. Además, la gran ciudad es la sede de las relaciones capitalistas de producción, es el escenario de la lucha de clases, de las formas alienantes de la cultura, de la burocracia, del consumo masivo [...]. Benjamin se propuso reflexionar sobre todo esto, o, lo que es lo mismo, se propuso pensar la modernidad tratando de entender el fenómeno de la metrópoli (Viñas Piquer, 2007: 424).

En efecto, las innovadoras estructuras socioeconómicas y esa serie de cambios sumamente apreciables en la propia fisionomía que la remodelación de algunas ciudades conseguía a partir de las últimas décadas del siglo XIX, lograron hacer de los núcleos urbanos una especie de exponente, de encarnación, de expositores más que

idóneos a la hora de mostrar y dar cuerpo o realidad material, palpable, a los efectos registrados sobre el funcionamiento y el ritmo de estas nuevas condiciones de vida.

En el caso del territorio hispanoamericano, estas estuvieron fundamentalmente definidas por aquel recién nacido poder liberal capitalista, por la industrialización, por el trepidante avance que experimentaba el curso del progreso, por un notable crecimiento de la población al que contribuía en gran parte el fenómeno del aluvión inmigratorio (fenómeno ascendente ante las promesas de fortuna o de una mejora social al alcance de *todos*), por el predominio de una vasta clase media que iba despuntando e imponiéndose a medida que se consolidaba este tipo de sociedad, por el afianzamiento, en definitiva, de aquella burguesía de *moderno* cuño que tan bien encajaba en este orden, al tiempo que con su presencia, con su estilo o con sus pretensiones marcadamente cosmopolitas, no dejaba de desplazar a los antiguos modelos habituales ya arraigados de vida colonial y provinciana, declaradamente vigentes hasta entonces. Tales hechos significaron el amarre modernista en una ciudad que ya empezaba a asumir y a representar, a la par, otra clase de capitalidad: la de esta renovación, en muchos casos polémica, de la cultura de fin de siglo.

Carlos Alberto Loprete, a través de un estudio acerca de la estética del modernismo, en el que además de seguir la historia y la sucesión de determinadas controversias originadas en el país alrededor de estas ideas modernas —desde su gestación hasta el arraigo más o menos evidente de las mismas— también incluye cierta presentación estimativa del conjunto de autores agrupados al amparo de este marco literario sin pasar por alto la capacidad conductora y difusora de las revistas periódicos o diarios, no duda en atribuir un protagonismo casi absoluto a este espacio concreto de Hispanoamérica:

En la historia del modernismo hispanoamericano hubo un hombre y una ciudad importante: el hombre fue Rubén Darío, la ciudad fue Buenos Aires. Darío renovó genialmente la literatura en lengua española, mientras Buenos Aires encabezó en Hispanoamérica el movimiento de ideas denominado *modernismo*, con prioridad indiscutida, así como varias décadas antes había encabezado la renovación romántica (Loprete, 1955: 9-10).

A este respecto, la presencia de Rubén Darío en la metrópoli no deja de ser constantemente reactualizada por la mirada de la crítica —y en ocasiones, de forma hasta categórica— como una auténtica detonación o llave maestra que abría entre

chirridos aquellas puertas sobrecargadas por el individualismo y por la estética a un nuevo territorio que solo ciertas minorías iban a querer transitar:

El arribo de Rubén Darío a Buenos Aires en 1893 y la posterior publicación de *Los raros y Prosas profanas*, en 1896, marcan el comienzo de este movimiento literario que repercutió decisivamente en la renovación de la lírica hispanoamericana y tuvo su culminación hacia 1907 (Martínez, 1989: 16).

La prolongación de la estancia argentina de Rubén hasta finales de 1898 se nos presenta pues con esa capacidad de haber logrado impulsar a partir de entonces un crecimiento expansivo y cierta reafirmación, ahondamiento o consagración entre algunos sectores, de este nuevo modo de entender la belleza, que consecuentemente empezaba a atraer el interés de un buen número de artistas adscritos a la mencionada corriente sobre dicho referente geográfico en particular.

Sin embargo, la propia condición *moderna* de la capital pareció favorecer además cierta gestación adelantada, aunque peculiar, de un modernismo, de esa forma literaria consecutiva con el fenómeno de lo moderno —según se ha venido subrayando—, ya previo a la aparición del nicaragüense en Buenos Aires. Ese cuerpo urbano que se nos mostraba era el de una ciudad abierta, convenientemente laxa ante la presión de los cambios, foco de fiebres inmigratorias y de un proceso pleno de incremento poblacional. Comercialmente intensificada, próspera y dinámica, su puerto, el que la abría al Atlántico, al europeísmo, más incluso que el de otras ciudades portuarias del sur de América (caso de los de Montevideo o Valparaíso), conseguía hacerlo no solo por las vías de lo material, sino por aquellos canales menos tangibles, a través de los cuales llegaría el grueso flujo de las ideas y de los valores culturales del viejo continente. Este aperturismo favorecería el pronto giro de la misma hacia un modelo de cosmópolis que, permeable en general a todo lo exterior, notablemente universalizada, sería el que la transformara en una candidata idónea a la hora de convertirse en carne —carne joven y temprana— de la modernidad, así como de los fenómenos de diversa índole que habitualmente se vinculan a ella, entre los cuales, el modernismo sí parecía defender un puesto. De ese modo, dicho hecho —digamos de precocidad— nos hace pensar en la posibilidad de una cierta ampliación y flexibilización de la cronología del mencionado movimiento literario en lo que al territorio argentino se refiere. La presencia adelantada de determinados elementos modernistas en autores que sin embargo no se consideran *tradicionalmente* adscritos a

él (presencia, que algunos críticos, entre los que figuran los nombres de Enrique Anderson Imbert, Emilio Carilla, María H. Lacau, Mabel M. de Rosetti o Alfredo Roggiano, por citar algunos, no pasaron por alto) dan fuerza a esta idea.

En definitiva, en esta urbe que se propone como luminaria de un progreso de signo económico, urbanístico, demográfico, ideológico e injertado por la secularización, la literatura se vuelve activa y, sobre todo, reactiva, hasta irse consolidando poco a poco como un *producto* marginal:

[...] los negocios interesan, de todos modos, más que la poesía. Sin saber bien cómo ni por qué —o apenas intuyéndolo— los escritores no «científicos» —que por lo demás provienen muchas veces de familias arruinadas por la propia prosperidad oligárquica— se sienten entonces desamparados: «marginados» por esos «reyes burgueses» que en vez de protegerlos y ubicarlos en un sitio de honor, los condenan a realizar tareas tan «prosaicas» como el periodismo o a ejercer funciones subalternas en las filas de una «mediocre» burocracia (Péru, 1976: 65-66).

Esta noción de *lateralidad*, de dislocación, de desmembramiento y desamparo del sujeto artístico con respecto a la robustez de los cuerpos oficiales, será la que precisamente nos conduzca a una de las primeras formas con las que se perfilaba el concepto de lo *maldito*, al hacer de la recepción de la Belleza un asunto que solo parezca ya poder ser concebido desde y hacia el con-sentido de la marginalidad.

2.2.1. ‘Malditismo’ como forma de ‘marginalidad’.

2.2.1.1. El escritor en el margen antes de la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires.

2.2.1.1.1. La bohemia y otros ámbitos minoritarios

Tras la crisis de valores, tras la pérdida y el desmoronamiento del hombre moderno de los que hablábamos en el apartado anterior, hombre en cuanto a esa dimensión espiritual y trascendente sobre la que, como tal, se levantaba, sobrevénia la lucha entre el animal quimérico, animal de la zona etérea, ideal, supramundana del modernismo y aquel *laborans* perteneciente a los espacios tangibles, prácticos, de la burguesía. Ante esta pugna, el único territorio por el que el primero de ellos podía asegurar y perpetuar sus movimientos era el territorio del proscrito.

Es así, con la resistencia del artista a ser engullido por los mecanismos de un poder centrado en lo material, en lo productivo, desde este tipo de relación de fricción (tan diferente a la que entre ellos se establecía en la época de los mecenazgos, cuando los intereses de ambos se orientaban hacia un punto de fuga común y compartido), como parece llegar a consolidarse la equivalencia entre la marginalidad y el arte:

Aunque además de maestros o periodistas, otros hombres de letras fueron abogados o médicos que no ejercieron su profesión o pertenecieron al servicio diplomático, su actividad literaria no era, como en épocas anteriores, la que aseguraba su posición social. En todo caso, el arte “ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu”, y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuera una profesión, sino porque la sociedad en la que dominaba la “división del trabajo” esta no tenía cabida, o cuando se toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia. A esta sociedad le interesaban los llamados valores materiales, el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social (Gutiérrez Girardot, 1988: 30).

Este contexto determinante que conciencia al artista de su marginalidad en una sociedad que no puede ni quiere ofrecerle un rol significativo, acaba por convertir su literatura en un fenómeno que, como arriba se expone a través de las palabras de Gutiérrez Girardot, semeja «no tener cabida».

Hacia finales de la década de 1880, resultado de la apreciación de ese clima de materialismo generalizado, empezó precisamente a hacerse notoria cierta preocupación entre los hombres de letras por el descuido del que estaba siendo víctima la actividad intelectual y cualquiera de las tareas relacionadas con este campo. A este respecto, una personalidad prominente como el historiador, pensador, político, jurista, educador y literato argentino Joaquín Víctor González, no dudó en denunciar el desplazamiento al que se estaba sometiendo a la escritura, a esa manifestación cultural que le parecía tan debilitada en ese momento, por cuanto esta no gozaba entre sus contemporáneos de una receptibilidad adecuada que le permitiese prender, ramificarse, florecer. Agitado por esa inquietud, también compartida por otros muchos, pretendió redefinir la literatura nacional de este período y lograr que, contra lo que estaba sucediendo, esta volviese a recuperar su lugar en el seno de un sistema en el que el ámbito público se presentaba desarrollado, a la vez que diversificado, al dictado de objetivos muy diferentes al del fomento artístico.

Respuesta al desvelo por ese cierto desvanecimiento de los actos vinculados con la creación, a la constatación de este hecho que se consideraba lamentable ante los ojos de los que defendían la importancia de las manifestaciones del espíritu y que no

veían sino surgir como un deterioro causado por el antagonismo entre las mismas y el poder que representaba el grupo social mayoritario de la época, aparecen, por ejemplo, ya desde la década de 1870, las tertulias literarias presididas por el poeta y académico Rafael Obligado, quien, precisamente movido por esta preocupación, llegó a mantener en 1891 correspondencia postal con el arriba mencionado Joaquín V. González. En el curso de estas comunicaciones, González, a punto de abandonar su cargo como gobernador en La Rioja, puesto que ocupaba desde 1889, hace partícipe a Obligado, en un tono más bien personal e íntimo, de la crisis por la que su vocación política está pasando, tras comprobar, según él mismo expresa en el texto que le dirige, que quizás aquellos tres años de mandato consagrados a la defensa de los valores humanos, de la moral, de la libertad y del decoro, no acabarían siendo suficientes para salvar a su pueblo de caer en manos de mercaderes desprovistos de integridad, de virtud y de altos ideales.

A este malestar se une la repulsa que a ambos provocaban los devastadores resultados de un progreso que todo lo estaba convirtiendo en una fuente generadora de ganancias, sin hueco apenas ya para otro tipo de actividad más *elevada* relacionada con el ámbito del pensamiento.

Así, un año más tarde, en 1892, este intercambio epistolar en gran parte inducido por las mencionadas preocupaciones que a los dos causaba aquella condición coyuntural en la que se encontraban inmersos y que tantas consecuencias parecía estar teniendo para las letras, acabaría contribuyendo a un hecho de una trascendencia tal como el que supuso la creación del Ateneo de Buenos Aires, organismo fundado bajo ese signo de intención marcadamente antimaterialista y de carácter reivindicativo con respecto a la concienciación de la necesidad perentoria de un rebrote intelectual, que cuestionaría aquel conjunto de principios triunfantes —prácticos, *groseros*— tan nefastos para la emergencia de la literatura por los que todo este proceso modernizador, alrededor de los 80, se estaba rigiendo.

Precisamente, la formación del Ateneo vino a representar inicialmente cierta cristalización oficial, palpable, de los intereses que orientaban aquellas antes referidas tertulias de Rafael Obligado, que atraían a su celebración nombres como los del propio Joaquín V. González, Calixto Oyuela, Lucio V. Mansilla, Ernesto Quesada, Carlos Vega Belgrano, Leopoldo Díaz, Federico Gamboa o Alberto del Solar, y que pronto, desde la reunión acontecida en julio de 1892 en la que se elegiría la primera Comisión

Directiva dirigida por Carlos Guido Spano, a raíz de la cual se redactaron los estatutos, iría cogiendo cuerpo, ganando peso y convirtiéndose en una empresa más ambiciosa, sólida y representativa de aquel deseo, que según figuraba en dichos estatutos, no era otro que el de amparar y fomentar el desarrollo de la vida intelectual en la República Argentina.

Pero volviendo a la actividad que Joaquín V. González desplegó en defensa del cultivo de las letras que en la época que nos ocupa estaba siendo arrinconado por otro tipo de intereses, nos encontramos con ejemplos como el del trabajo que en 1888 este entregaría a la prensa, titulado “Un año de historia literaria argentina”. Justamente en él pone de manifiesto esa ausencia de lugar en la sociedad de la que estaban siendo víctimas las obras del espíritu, porque otros eran los gustos mayoritarios, y también otros los objetivos que dejaban a un lado la figura del artista:

Si algunos cantos resuenan en medio de este inmenso acorde del yunque y del vapor, son los que saludan la victoria del matemático contra la resistencia del agua o del granito, y los que animan al obrero en su labor cotidiana. Los ecos de la literatura en general y de las bellas artes, son demasiado afinados y suaves para ser distinguidos en el seno de ese torbellino gigantesco, son demasiado espirituales para arrebatar al brazo el tiempo que requiere para llenar la tarea del día (González, 1968: 263).

Las referencias a una tecnología orientada hacia ese progreso de «yunque» y de «vapor», a la ciencia del «matemático» que regula y encauza las aspiraciones prioritarias de este mundo tan corpóreo o físico ante el que se encuentra, todavía heredero de la *genética* de aquel pensamiento positivista que marcaba y arrastraba consigo a la llamada Generación del 80, así como las alusiones a la producción de un obrero generador de riquezas concretas y tangibles, parecen invadir el todo de ese «torbellino gigantesco» que expulsa, engulle o anula a su paso los ecos de cualquier realidad que se hiciera portavoz de sonidos «demasiado afinados y suaves» para ser apreciados, «demasiado espirituales».

Más adelante, el mismo autor sigue denunciando que únicamente se fomenta y se persigue todo lo que pudiera contribuir a reforzar ese trabajo material, convertido toscamente en una promesa de abundancia y de prosperidad para las clases altas, social y económicamente favorecidas, que en definitiva ostentan el poder en una comunidad así planteada, y que «solo por una excepción dedican al libro el tiempo que pertenece a la fortuna y al cultivo de las relaciones sociales» (González, 1968: 264).

Un panorama, este, que Joaquín V. González encontraría reprochable, puesto que el aprecio por la lectura, por el ejercicio de lo intelectual, se presentan como hechos únicamente pertenecientes a la categoría de lo *excepcional* dentro de esa *normalidad* cuyos hábitos generalizados iban a resultar muy diferentes. En ellos, por el contrario, prima una preocupación constante por la procura de adquisiciones *terrenales* que garanticen el bienestar, pero también, según lo arriba expuesto, por la promoción de un tipo de relaciones sociales que, como asimismo expresará, se desarrollan en el seno de un lujo huero, carente de gusto, hijo natural del gasto efectista a espuestas, del derroche, de la ostentación, del hedonismo y del dictado intransigente, casi secante, de la moda:

El espectáculo de las fiestas, la suntuosidad de los palacios, el esplendor de los trajes, la magnificencia del conjunto, inoculan en la masa social el delirio de la grandeza, y los que contemplan de lejos, con ojos ávidos, el placer ajeno, se lanzan febriles en busca de aquella holganza que le permita subir a mismo nivel, embriagarse con la lisonja que rodea al poderoso, entregarse sin límite ni medida a la conquista de la hermosura, que entre los halagos de la fortuna parece resplandecer con mayor encanto e irresistible atracción. [...] La moda cada vez más apremiante, el buen gusto que vive del dinero, la complacencia y la adulación que lo conservan y que absorben todas las horas del día [...] hacen que la más grande parte de la sociedad viva pendiente de esas obligaciones, que entran a formar la base de la educación, del criterio y de la vida (González, 1968: 264).

Si estas son las bases de la educación, del criterio y de la propia vida, la literatura, manifestación que de por sí nace tan unida y dependiente del desarrollo y de las condiciones de estos tres campos, ese tipo de escritura que precisamente él añora y que no es otra que la que se alimenta con «las flores del entendimiento y del genio, y con los encantos de la palabra saturada de gracia y delicadeza» (González, 1968: 266), no disponía de tiempo ni tenía lugar en esa sociedad burguesa. Solo una clase de literatura parecía estar consiguiendo llegar a ocupar un puesto central en ella: la de los diarios; rápida, *fácil*, vertebrada sobre la inmediatez, sobre temas definidos, aceptados, buscados —incluso— por el interés general, e irrigada con potencia desde las válvulas de lo funcional o de lo útil, pero que muy poco tenía que ver con la que sería el resultado final y esperable de un cultivo artístico.

En estas formas de comunicación, en las de la prensa, acusa una falta de profundidad, de seriedad, de elaboración, que en definitiva vienen siendo carencias que, desde su punto de vista, responden y se corresponden con una necesidad chata, limitada, también escasa, de la inteligencia activa de ese público que las demanda:

Nada más apropiado a la época presente que el periódico, ese libro donde se escribe cada palpitación del sentimiento público bajo todos sus aspectos. En el vértigo de la vida comercial, y cuando todos corremos a tomar nuestro puesto de labor, apenas si tenemos tiempo necesario para la lectura, la que, por otra parte, no puede ser profunda ni seria. Y el diario con su lenguaje insinuante y apasionado, ocupándose de las cuestiones del momento, sintetizando el movimiento del espíritu humano en pocas líneas, satisface la escasa necesidad de las inteligencias, nos suministra las noticias que han de marcar el rumbo de nuestros negocios, y nuestras vistas sobre su desenlace más o menos favorable a nuestros intereses (González, 1968: 266).

El servicio al negocio, el sometimiento del individuo a esa idea de lo rentable que se considera una finalidad prioritaria dentro de los objetivos exigidos por el citado «puesto de labor», acota una y otra vez los espacios a los que hacíamos alusión y que resultan determinantes y representativos del enfrentamiento entre aquel al que denominábamos *animal quimérico* del modernismo (de un modernismo que encajaba dentro de moldes literarios que, según hemos venido exponiendo, incumplirían por sus planteamientos cada una de las normas del poder burgués) y del *animal laborans* de la modernidad en la que los dos se inscriben, convirtiendo a quien transite los cotos vedados de lo quimérico en un sujeto también, precisamente por ello, vetado, marginal, sin apenas perspectivas de difusión entre esa mayoría que lo ignora o que incluso conscientemente lo relega.

Joaquín V. González señalaba así el preocupante abandono de la lectura entre la población argentina, un desapego que se ceñía especialmente a lo relacionado con la producción de las obras consideradas literarias, y constataba el hecho de que solo eran las publicaciones periodísticas, las de los diarios, con las características arriba señaladas, las que parecían atraer y seducir al público, a esos círculos de audiencia que tanto y tan bien se relacionaban con la materia, pero que tan poco lo hacían con los productos del espíritu. Ni siquiera las revistas, como soportes alternativos para la divulgación de esos *esquivados* contenidos literarios, lograban vencer la indolencia artística de la que estaba siendo presa la sociedad de ese momento:

Así han ido desapareciendo una a una todas las revistas que forman, por decirlo así, el archivo donde se conservan para tiempos más propicios, los frutos del pensamiento argentino. La Revista del Paraná, La Revista del Río de la Plata, La Revista Argentina, la Revista de Buenos Aires y su nueva serie, y otras, dirigidas por hombres eminentes en las letras, han caído bajo el peso de la indiferencia pública, cuando el diario ha venido absorbiendo las fuerzas que les daban vida (González, 1968: 266).

Y prosigue, insistiendo en que la escasa supervivencia que todavía pudiera presentar ese cultivo de las letras, llamémosle elevado, al que motivan unos valores

estéticos emancipados del pragmatismo de la comunidad prosaica que los ahoga, el éxito de su propagación entre las masas, en este caso focalizado por el autor sobre aquel que se vincula con la capacidad para la expansión que en concreto ofrecerían dichas revistas, únicamente se dará en el marco de lo *sectario*, de lo minoritario, al amparo de este grupo de recepción tan reducido, que también, y a pesar de los esfuerzos, permanece en los márgenes de la población y solo en ellos se mueve:

Y las que hoy existen, aunque escritas con alguna novedad, y nutridas de materiales novísimos e investigaciones históricas, apenas si son leídas por uno que otro entusiasta, y los más las reciben por razones de amistad, o por mera protección hacia sus autores (González, 1968: 266).

Sin embargo, trayendo a colación las publicaciones que precisamente fueron saliendo a través de este vehículo, esto es, de revistas con intereses, contenidos y fines literarios e intelectuales, será como nos encontremos con una temprana existencia de cierto modernismo previo a aquel oficialmente declarado a partir de la llegada ya referida de Rubén Darío a la capital argentina en el año 1893, y que justamente se hace visible, además de por otros aspectos, gracias a la presencia, convertida en denuncia por parte de sus autores, de esta oposición palpable entre burguesía y arte, a partir de la cual el desarrollo de este último, debido a su problema de recepción, termina llevando el sello de lo marginal, de lo dañado, de lo que acaba siendo condenado y amenazado por el desgaste: y esto sucede a raíz de la fricción, del constante enfrentamiento con ese grupo dominante, responsable de que todo aquello que se supusiese respuesta a una necesidad artística, resultase sistemáticamente rechazado.

Este cauce de divulgación escrita que representaban las revistas, con anterioridad incluso a alguna de las declaraciones y de los testimonios que, a través de otros medios, recogíamos de los hombres en torno al 80 (como estas recientes de Joaquín V. González), registra la presentación del hecho literario, de ese hecho que no servía a una finalidad material pero sí a la belleza, a las creaciones del espíritu, a las exigencias de lo trascendente, como un fenómeno anatemizado por la mayoría, y por lo tanto como algo de difícil pervivencia entre ella, siempre bajo el signo del conflicto y a merced de sus consecuencias.

Son ejemplo de ello *La Ondina del Plata*, revista aparecida en Buenos Aires cuyo período de vida se extiende desde 1875 hasta 1880. Gracias a sus publicaciones, a las de prosa crítica, pero también de cuentos y poemas, se testifica la marginación del

artista (forma de *maldición* que este sufre en la sociedad de la época) por medio de la exposición y del desarrollo de una serie de temas que se repiten, que con el tiempo se intensifican y que el modernismo acabará haciendo suyos.

Esa misma función cumpliría la *Revista literaria* del año 1879, órgano del Círculo Científico Literario nacido a su vez de la Sociedad Estímulo Literario fundada en 1867, cuya publicación, de corta duración, fue la *Revista de la Sociedad Estímulo Literario* (1871). Esta *Revista literaria*, con tan solo dieciocho números de permanencia, aireó de forma eficaz el problema del sujeto artístico inmerso en un mercado movido y dominado por las fuerzas burguesas, así como el de la indiferencia de la población ante la recepción del hecho creativo; una falta de interés por parte del público que acabaría desembocando en aquella debilitación de la figura del lector potencialmente literario —figura, por entonces, más bien de minorías— que tanto afligiría y que por supuesto perjudicaría a los escritores modernistas.

Precisamente el poeta, novelista, crítico, periodista y político Martín García Mérou, considerado como una personalidad paradigmática de la Generación del 80, cosmopolita, subyugado por la cultura europea, lector erudito y voraz, marcadamente afrancesado y censor del materialismo dominante que observaba dentro de su entorno como una amenaza contra la que había que luchar, en sus *Recuerdos literarios*, obra de 1891, recoge este ambiente de nuevas inquietudes literarias, inquietudes que, por las condiciones socioculturales que se han venido indicando, chocaban y se estrellaban en un contexto poco propicio para ellas.

García Mérou no solo observa cómo esas efervescencias de creación acaban sofocadas y se apagan en libros que, constituyendo un producto del intelecto de dudosa utilidad, son desestimados —cuando no anulados— por la mayoría de un público que ningún aliciente, ni simpatía alguna encontraría en ellos: ni para *consumirlos*, ni para justificarlos, ni mucho menos para fomentarlos. Esos mismos signos de oposición se hacen visibles en otros círculos restringidos que se generaron para dar cobijo al arte: hablamos por ejemplo de los cenáculos y de los debates, de los certámenes y, por supuesto de determinadas entidades originadas en torno a la labor de las revistas, como precisamente fue el caso de la arriba referida *Revista literaria*, con su Círculo Científico Literario, o de aquella asociación igualmente vinculada a ella de la que formaba parte alguno de su miembros, y que incluso ya a través de su propio nombre, La Bohemia, daba fe de ese carácter marginal que presidía e impregnaba cada una de las reuniones

que los artistas mantenían con la frecuencia de un mes (siempre excluidos del grupo dominante de la burguesía, y testimoniando la dificultad de las relaciones de dependencia entre el arte y este orden socioeconómico desfavorable para él), bien en *La Bodega*, bien en el *Café Filip*.

Los *Recuerdos literarios* que nos brinda García Mérou, debieron mucho de su existencia al fervor de dicho autor hacia los posibles brotes de ese arte culto, *elitista*, permeable a corrientes en cuyo fluir, la belleza, como la de aquellos parnasianos tan admirados por el modernismo, era caudalosa. Ese registro, a veces bastante personal, de filias y fobias reseñadas en la obra, no solo sirve para documentarnos sobre el tipo de recepción con la que una sociedad de pensamiento positivista y de miras exclusivamente mercantilistas acogía las creaciones del espíritu, sino que también resultará efectivo a la hora de ilustrar ese mismo fenómeno dentro ya del propio campo del quehacer literario. En relación con este último aspecto, la redacción del presente volumen le valió además a García Mérou de cauce para defender ciertos postulados estéticos también opuestos y alejados de los que definían una literatura de corte popular. Es así como en su nómina de escritores hay una omisión palpable de aquellos inscritos en dicha literatura menos culta, especialmente en lo que se refiere a la gauchesca, hacia la que no mostró estima alguna, ni siquiera para la obra que se consideró representativa de este género: el *Martín Fierro* de José Hernández, que tanto éxito había llegado a alcanzar.

A pesar de que el libro de García Mérou, según el propio título indica, es un libro de recuerdos que semejan ir emergiendo espontáneamente, sin un trazado previamente proyectado o definido —«notas ligeras», «apuntes trazados a la carrera», como él los expone—, a medio camino entre el enfoque crítico y el testimonio autobiográfico, dominado, en más de una ocasión, por las preferencias y por las visiones particulares del autor, sus páginas, que se dirigen a un público minoritario y culto, atestiguan con generosidad el tema recurrente de esa situación marginal del arte en el seno de la sociedad, y así lo expresa él, reconociendo, sin embargo, «deficiencias, olvidos, falta de plan y método escrito» (García Mérou, 1973: 323-324), a través de las palabras finales que ponen sello y cuño, el de lo personal, a estas memorias:

Me he limitado a dejar consignados algunos rasgos característicos de las organizaciones intelectuales que he tenido ocasión de conocer, y eso sin obedecer a un cálculo de ejecución o de examen, dejando que el pensamiento divague caprichosamente o se engolfe en fantásticas digresiones, citando abundantemente los fragmentos en verso y prosa que conservo en mi memoria (García Mérou, 1973: 324).

Pero no es esta falta de rigor lo que le preocupa, puesto que ese trabajo no aspiraba a ser «ni un libro de estudios críticos ni la historia de una época literaria» (1973: 324). Muy al contrario, lo que realmente motiva en él esta recopilación de textos y de hechos visionados por los ojos, pero también por la lente tratada de sus propias vivencias, es la de satisfacer una exigencia personal, la de dar réplica a la circunstancia de un contexto que Mérou advierte tan desfavorable para el artista —sujeto al que defiende—, al tiempo que denuncia ese fardo, ese tonelaje social que se exhibe insensible e indiferente ante las presencias activas de la belleza, ante la profundidad intelectual, ante las manifestaciones del espíritu, y que lamentablemente es capaz de ejercer sobre el tipo de literatura correspondiente a dichos principios, llamémoslos contra-materialistas, una presión de antagonismo, de displicencia, de resistencia, hasta desplazarla al territorio olvidado, y repetidas veces denostado, de los márgenes:

Disposiciones ingénitas de mi carácter me inclinan al cariño y al respeto por todo lo que represente una tentativa intelectual, en un país en que dedicarse a la literatura es casi ridículo, a fuerza de ser extraño, y en que el principiante o el maestro se ahogan en el mismo vacío de la indiferencia y de la ignorancia universales cuando no son estúpidamente agredidos por pasiones o intereses bastardos (García Mérou, 1973: 324).

Y ante este contexto en el que se ve encerrado, reacciona con una defensa de los *productos* y de los *productores* del alma, obedeciendo con ello a esa clase de conciencia que le exige una persecución de fines elevados: persecución que estima debería ser la de todos, un signo incluso de patriotismo, un imperativo entre su comunidad. Esa conciencia, decíamos, complacida en las riquezas que se generan con el progreso del espíritu y no con el de lo económico, habría de ser la ordinaria, la normal, pero nunca la excepcional, como por el contrario y a su pesar parece suceder, premiándose de forma tan grata y tan natural a la mezquindad, a la chatura del *laborans*, o a quien de algún modo podría reconocerse como un buen representante de esa numerosa «factoría de aventureros sin alma»:

Creo que es obra de patriotismo y de moral propender al desarrollo del espíritu literario entre nosotros, para combatir esa tendencia enfermiza al materialismo, a la metalización y al desprecio por todo lo que no se cotiza en la pizarra de la Bolsa, que es la enfermedad que mina este país y que se infiltra, como un virus mortífero, en el alma de las nuevas generaciones. Un pueblo sin arte, sin literatura, sin tradiciones morales e intelectuales que respetar y seguir, será cuando más una factoría de aventureros sin alma, llegados de los cuatro puntos del horizonte para corromperlo todo con su sensual ostentación de advenedizos, pero no llevará en sí mismo esa chispa divina que eleva los corazones y dignifica los caracteres, ese espíritu de verdad

y de amor a lo noble y a lo bello, que inspira las grandes acciones y los heroicos sacrificios (García Mérou, 1973: 324-325).

Este enaltecimiento de un camino intelectual que se orientaría hacia los nortes del amor a lo noble y a lo bello, dejando atrás otros toscos intereses, más *burgueses*, del ser humano, y que, no obstante, no es aquel por el que precisamente su civilización transita, está presente y parece re-mover los capítulos de sus *Recuerdos literarios*, desde el primero al último, aunque entreverados siempre con las sustancias autobiográficas de su autor.

Es así como comienza el libro, con ese convencimiento personal de que la dedicación cada vez menor de la juventud al cultivo y al florecimiento de los intereses intelectuales es uno de los fenómenos más deplorables que están teniendo lugar en el panorama de esa República Argentina, y así termina, con la misma idea y con un pesimismo convencido, fruto de verificar una y otra vez el puesto que el artista inexorablemente ocupa en una sociedad que se plantea de este modo.

Esa población mayoritaria que, según sus propias palabras, parece focalizarse en extensos núcleos de poder entre los que solo «prosperan los hipódromos y los clubes en que corre el dinero sobre los tapetes de juego» (1973: 17), condena a las sociedades intelectuales, tanto a las científicas como a cualquier brote de formación concentrada alrededor de posibles círculos literarios o artísticos, a la *maldición* de una vida anónima, sin voz, árida y precaria, a una vida sin recepción, sin aceptación, sin difusión y, por lo tanto, de difícil pervivencia y supervivencia:

Esta indiferencia general por los trabajos del espíritu, esta anarquía deplorable que mata en sus principios toda asociación intelectual, está lejos de responder al estado de cultura que hemos alcanzado y constituye un síntoma que debe tener en cuenta el sociólogo al estudiar los rasgos fundamentales de nuestro carácter nacional, así como el origen más inmediato de nuestros males presentes [...]. Entretanto, todas las tentativas hechas hasta hoy entre nosotros para formar un núcleo intelectual, un centro de especulaciones artísticas y literarias, han fracasado de una manera deplorable. Los mismos que han tomado iniciativas en estos movimientos efímeros se han desencantado en su mayor parte y los que no duermen hoy en la tumba, han concluido por abandonar la partida (García Mérou, 1973: 17-19).

Estas agrupaciones, por tanto, a las que les mueven intereses artísticos tan alejados del público burgués, llevan a la fuerza el estigma de la marginalidad y únicamente en ellas, desde ellas, se avivan e intentan propagarse esos fuegos de la creación, aunque no sin sacrificio. Esta era una conciencia muy presente entre los miembros que pertenecían a ellas, y que tempranamente iban apareciendo en Argentina,

adelantando, preparando de alguna manera ese arduo camino de *no rosas* por el que se también se irían acumulando los futuros pasos de los modernistas declarados; solo adelantando, puesto que en este momento, a pesar de que empezaba ya a sonar el agua de nuevos veneros estéticos de los que estos modernistas beberían, todavía hay mucho *ruido* de los románticos y de una rebeldía en la que estos primeros padres de la *emoción* se atrincheraban obedeciendo a los dictados del sentimiento, de lo subjetivo o de la libertad, frente a un clasicismo al que se oponían dominado por la razón, por la objetividad, por el precepto, por un ingenio opuesto al genio.

Volviendo a las precoces muestras de este enfrentamiento entre el sujeto literario y la sociedad que lo condenaba, visibles, según anunciábamos, en las revistas anteriormente reseñadas *La Ondina del Plata* y la *Revista Literaria*, nos encontramos con declaraciones como las correspondientes al primero de los números con los que esta última salía a la luz, aparecido en el mes de junio del año 1879, en donde bajo el título “Dos palabras de programa” se comunicaba que esta publicación iba a ser el órgano del Círculo Científico Literario, y que colaborar en ella, contribuir con una participación activa en sus páginas a propagar ese espíritu de lo poético entre una mayoría apática o reacia a él, implicaría asumir esa idea de sacrificio que arriba mencionábamos, desde una actitud no exenta de cierta *heroicidad* en los tiempos que corren. Este era el talante, la condición y la mentalidad que se les exigía a los que asumían una responsabilidad así, defendiendo los valores incorpóreos y la contribución inmaterial del alma humana dentro de aquel entorno, tan secularizado, tan prosaico, tan pobre de ideales, en el que se encontraban inmersos:

[...] sus columnas quedan abiertas para todos los colaboradores espontáneos que envíen poesías y artículos científicos o literarios. “La literatura —prosigue el artículo— exige un culto decidido pero con sus sacrificios y sus privaciones. La indiferencia la rodea en nuestra patria, y todos los esfuerzos que se hagan con el objeto de quebrantar la atonía que nos roe, deben ser considerados como otros tantos pasos hacia el progreso intelectual y el porvenir de las futuras generaciones [...]. No venimos como profetas; venimos como creyentes; no prometemos joyas literarias, aunque más de una se hallará en nuestras publicaciones... Con semejantes armas no puede ser dudoso el triunfo, así lo creemos y es por eso que entramos decididos en la arena, saludando a nuestros colegas, los valientes luchadores de la prensa, esa batalla sagrada que da palma al vencedor y al vencido, enseñando a alcanzar en la prosecución de los fines el ideal y la corona del espíritu humano! (Lewcowicz, 1968: 49-50).

Raúl H. Castagnino, en su introducción a *Sociedades literarias argentinas*, no pasa por alto el hecho de que uno de los factores decisivos que justamente se repite

entre el conjunto de características determinantes de todas estas asociaciones con fines literarios y con motivaciones de categoría intelectual propias de los espíritus elevados, que a lo largo de un período no precisamente corto de tiempo, el que se extiende desde el año 1864 hasta 1900, se registran en el territorio porteño, es el de una brevedad más bien llamativa —pero también indicativa— de su existencia, el de una fugacidad que parece no ser sino la consecuencia inevitable de esa ausencia de receptibilidad registrada en el medio hacia las manifestaciones intelectuales en la que venimos haciendo hincapié, y que era responsable de aquella predisposición del arte a convertirse en algo, a la fuerza, marginal. Esta falta de aceptación impele a las vocaciones literarias a seguir otros derroteros, y es así, y a su pesar, como aquellos que pretendían desarrollarlas acaban ocupando en su sociedad otros puestos, otras profesiones alternativas, a veces totalmente alejadas del entorno artístico, que les permitieran sobrevivir en ella:

La superación de esta precariedad fue anhelo de los intelectuales argentinos a lo largo de los días de la Organización Nacional. En repetidas ocasiones, Miguel Cané, por ejemplo, se queja de ello. En el prólogo con que encabeza en 1876 sus *Ensayos*, afirma que en ese instante la Argentina carece de una literatura nacional, no porque le falten hombres de espíritu superior, sino porque no existe estímulo para las letras [...]. Ya anteriormente había clamado: “publicar un libro en Buenos Aires es como recitar un soneto de Petrarca en la rueda de la Bolsa de Comercio” (Castagnino, 1968: 10).

Y esta situación, la que delata una ausencia de receptibilidad ante este tipo de materias poéticas por parte del público, no solo atañe a las dificultades halladas por los defensores y por los propagadores de la literatura durante los primeros años arriba señalados, sino que va a prolongarse y a perpetuarse hasta los últimos momentos de ese siglo XIX:

Pero, todavía en las postrimerías del siglo XIX, Luis Berisso escribía asombrado a Rubén Darío por el hecho de que *Azul...* hubiera agotado la primera edición y se planteara la segunda, hecho insólito para un libro de poemas. La carta de Berisso [...] tiene conceptos significativos: “¡Triste y decepcionante destino del arte entre nosotros [...]. Entre nosotros, fuera de la política, no hay nada que logre romper la espesa capa de la indiferencia que lo cubre todo... Es verdaderamente sensible, que una ciudad de 600.000 habitantes como Buenos Aires, no tenga cien lectores de libros nacionales (Castagnino, 1968: 10-11).

Tal y como decíamos, este desinterés existente en el núcleo de una sociedad que por el contrario se nutría de la política, de la economía y de toda una serie de asuntos orientados básicamente a la consecución de un beneficio material, obligaba a estos hombres con inclinación y amor a las letras, a ocupar en ella actividades que les

permitieran subsistir, y que en bastantes ocasiones poco tenían que ver con lo poético: abogados, médicos, ingenieros... forzados a mantenerse sometidos a estas profesiones, y quizás, con las palabras del propio Castagnino en este escrito introductorio, a «esperar la presencia de Rubén Darío para encontrar una conmoción en el medio que abra nuevos horizontes a la profesión de la pluma» (1968: 11).

Por esta circunstancia, por la apatía y por la marcada inapetencia que la burguesía mostraba ante el consumo de las obras literarias, un buen número de ellas quedaron veladas. Un fenómeno así, la fricción entre el entorno y él, era lo que convertía al sujeto artístico en un sujeto condenado y condenable, en un sujeto castigado, a causa de sus metas poco terrenales y de su labor creativa, a esa falta de conocimiento o de reconocimiento por parte de sus contemporáneos, cumpliéndose, según observábamos en el primer apartado de la presente tesis relativa a los conceptos, una de las formas —la de la marginalidad— bajo la que lo *maldito* podía manifestarse en el terreno literario.

Quizás este rechazo generalizado que prácticamente ponía trabas a todo tipo de publicaciones cuyos criterios y cuyos fines coincidiesen con los mismos de los que se alimentaba el arte, quizás un interés reducido solo al de unos pocos, al del pequeño número de integrantes de círculos de cultura visiblemente reducidos, cuya supervivencia se vería además limitada al resultar continuamente menoscabados por la aridez intelectual imperante que se suponía en un ambiente desde el que transpiraba el prosaísmo del burgués, acabarían siendo condiciones suficientes para que las revistas, revistas como esas a las que venimos haciendo alusión, se convirtiesen en el modo más fácil para empezar a hacer circular entre el dominio público esta clase de literatura anatematizada, estas materias *impopulares* del espíritu, cuya temática y cuyas formas se empezaban a balbucear, preparando un sonido que se haría rotundo desde la palabra y en la voz de los inminentes modernistas. No parece entonces posible hablar en este momento de lo poético si no se hace desde los márgenes, y también al margen, de la sociedad; esto es, inevitablemente, desde las minorías: las sociedades literarias, sus revistas y los *ecosistemas* marginales que se forman en torno a los ambientes de bohemia, se constituirán como diferentes reductos bajo las que lo artístico subsiste a pesar del filisteo.

Este malestar sufrido por los pequeños grupos de intelectuales ante el estado lamentable en el que veían inmersa cualquiera de estas búsquedas de la belleza, ante el

maltrato habitual que observaban con respecto a todo aquello que tuviera que ver con el fomento de una cultura exenta de finalidad práctica e incapaz, por carecer de ella, de estimular a su sociedad, se fue presentando como algo acumulativo, un inconformismo que con el tiempo iría generando más abanderados dispuestos a combatir la ramplonería y los intereses concretos, económicos o políticos, por los que el dominio público se guiaba. Estas muestras de valentía, la intrepidez que parecía requerir la decisión de convertirse en portavoz de estos ideales tan mal recibidos entre la población argentina, van apareciendo, no obstante, poco a poco liberadas de cierta carga de pesimismo del que eran especialmente presa los que lo hacían durante los momentos iniciales. Es así como en el tempranísimo 1864, la visión de aquellos que se reunían con propósitos artísticos al amparo de la primera de estas sociedades aquí registradas, la del Círculo Literario, era más bien desalentadora.

La gestación de este Círculo Literario se anunciaba en un número de *El Correo del Domingo*, el correspondiente al 24 de julio de ese mismo 1864, como respuesta, firmada por Lucio V. Mansilla y por José Manuel Estrada, a la necesidad de fijar un punto de reunión donde tener la oportunidad de hablar sobre «las bellas letras argentinas». Esa posibilidad de congregarse a quienes se movían unidos por este tipo de interés, era también la de ir enriqueciendo, la de ir dando pulso y agarre, desde la actividad, a esas bellas letras que no atendían a otra utilidad que no fuesen ellas mismas y lograr llenar, de ese modo, aquel gran vacío por el que estas, aseguraban, estaban pasando.

Pero precisamente este medio de divulgación —*El Correo del Domingo*— en el que aparecía la noticia de la formación del Círculo, nacía ya desde su primera emisión correspondiente al 1 de enero de 1864 con muy pocas expectativas sobre su esperanza de vida, puesto que se trataba de una publicación marcadamente literaria, sin fines ideológicos al servicio del poder, ni propósitos sociales, funcionales o lucrativos, en un país que, como se consideraba, todavía permanecía supeditado a una serie de no poco agitadas complicaciones *terrenales*: en este caso de índole preeminentemente política y con problemas de bulto en su organización nacional:

“Mucho recelamos —dice a los lectores el primer editorial— que al no hallar en él un fin político, no alcance el favor entre muchas personas. Será empero un ensayo que permitirá saber si entre nosotros puede o no subsistir una publicación de esta clase, es decir, principalmente literaria”.

La literatura configura por ese entonces una actividad desprovista de utilidad práctica (Villarino, 1968: 13).

Aunque este intento editorial, que por sus contenidos orientados esencialmente hacia la persecución y el cumplimiento de ciertos ideales estéticos, se anunciaba apenas como ensayo de un proyecto del que tanto se dudaba, sí logró coger cuerpo, engrosando con las siguientes publicaciones no solo las listas de suscriptores, sino también la de sus colaboradores, entre los que se contaría con nombres como los de José Mármol, Carlos Guido y Spano, Lucio V. Mansilla o Eduardo Wilde, por hacer mención de algunos.

Pero a pesar de estos logros, de estas conquistas que el tiempo les iría facilitando, la oposición, el descreimiento y la falta de perspectivas alentadoras en torno a sus posibilidades de supervivencia, no dejaban de resonar. Una escritura planteada como un acto intelectual y artístico, dispuesta a desligarse de ese carácter *instrumental* o *mediático* con el que atender a asuntos concretos, condicionada, supeditada a ellos, no parecía todavía viable, ni entre el público, ni entre una parte importante de los propios autores, según nos lo confirman los términos con los que algunos de estos declinaban su participación en un periódico tan *literario*:

Contestando a una invitación para colaborar en él, dice un escritor de la otra banda: “Reniego de la literatura que no es la verdad misma, sino un artificio esmerado... ¿Cree usted que sin el espectáculo de la tiranía que absorbía en un solo pensamiento a los proscriptos, que aunaba los corazones, habrían tenido acentos tan grandes y valientes para la libertad y para Mayo, Gutiérrez, Domínguez, Mármol?”.

El segundo número del periódico, del 10 de marzo de 1864, transcribe una entrevista a un poeta argentino que responde con sonrisa irónica: “¿Qué quiere hacer usted de un periódico literario entre nosotros? Un periódico vive de sus lectores. ¿Cuántos leen literatura entre nosotros? Dé usted *La Mosca*, *El Tábaro*, *La Cucaracha*, cualquiera de estas cosas del gusto argentino. Diga usted que la mazorca se levanta, que los revoltosos quieren llevarse Buenos Aires [...] y enseguida oírás usted en coro: ‘¡Qué bien escribe este hombre!’”. Durante nuestra generación no se podrá costear obra ni periódico como el de que usted habla» (Villarino, 1968: 13-14).

Esta suerte paralela que, unidos ante el mismo frente de una sociedad que desechaba aquellas bellas letras anunciadas, parecían seguir el Círculo Literario y *El Correo del Domingo*, esa misma voluntad de asimiento a las arriesgadas cornisas estéticas que compartían, y que a veces los dejaban en el aire o abocados a la caída, los hacía ser conscientes de la circunstancia histórica tan poco favorable al arte en la que se encontraban y, por ello, sin abandonar la lucha, las muestras de optimismo entre estos no eran demasiado frecuentes.

Sin embargo, según se indicó, estos grupos minoritarios, llamémosles pequeñas cuñas de cultura, fueron ganando fuerza, presión y sobre todo ánimo a lo largo de estas décadas. Así se fue percibiendo en las formaciones venideras, y así lo expresaba Raúl H. Castagnino en las páginas de presentación a la edición de las *Sociedades literarias argentinas* ya referida:

La primera de estas sociedades documentadas es el “Círculo literario”, de 1864; anhela el reencuentro de los proscriptos y debe considerarse como una entidad constituida por intelectuales maduros, con poca fe en la acción societaria y mucho escepticismo en lo concerniente a la acción pública hacia la cual se proyectan.

En cambio, las sociedades que le siguen en el tiempo [...] denuncian un mayor optimismo juvenil y la ilusión de factibles contribuciones para crear el medio propicio hacia una acción cultural fructífera (Castagnino, 1968: 8-9).

En estas nuevas instituciones posteriores a la del Círculo Literario, sociedades cuyos ojos rotaban hacia la altura de una belleza alejada de lo material, se observa una correspondencia existente entre sus períodos de vida y la diversidad de circunstancias, de momentos históricos, por los que ese conjunto de autores más o menos cercanos a la que se conoce como Generación del 80, más o menos periféricos a ella, pasaron. De este modo, a raíz de las características peculiares de cada una de ellos y según la división que el propio Castagnino expone, se estratifican como tres promociones diferenciadas, aun cuando todos ellos compartiesen, a distintos niveles —y también distinta, su intensidad—, el rechazo, la piedra y el golpe de la corpulencia insensible de esa realidad que les toca; en definitiva, la de la realidad de los territorios del burgués:

La primera de dichas promociones estuvo integrada por grupos de jóvenes que por razón de la temprana edad quedaron marginados de la dispersión y confusión cultural engendradas por las guerras civiles [...], casi todos miembros de las sociedades “Estímulo literario” y “Círculo científico y literario”.

La segunda promoción agrupa a quienes, con mayor propiedad pueden ser reconocidos como núcleo de la generación del ochenta: sus integrantes, a través de una acción sostenida durante años en los medios mundanos e intelectuales porteños, alcanzan auténtica madurez intelectual [...]. Todos asimilan inteligentemente la actitud europea y no pocos la utilizan como medio para acercarse a una interpretación y estudio de la realidad argentina. A través de la “Academia Argentina de Ciencias y Letras” y de la “Sociedad protectora del teatro nacional” intentan labor conjunta y armónica de fomento intelectual (Castagnino, 1968: 9).

Las actitudes defensivas de estas dos primeras promociones, los sonidos y el eco de su reivindicación del arte desde las entrañas de esa sociedad porteña tan poco receptiva a él, decíamos eran no obstante todavía balbuceos turbios, balbuceos como los de Eduardo Ladislao Holmberg, Miguel Cané o Carlos Guido y Spano, por citar

algunos, voces de anuncio, pregones desiguales en los que acumular indicios de una literatura dejada a un lado por la mentalidad prosaica reinante, pero que tan altos y tan claros se harían, sin embargo, al llegar la eclosión abierta del modernismo en Buenos Aires: megafonía, al fin, de las protestas progresivas del artista contra los poderes del mundo moderno que a él se imponía, asfixiándolo, con su peso de ideales muertos.

Siguiendo este curso en el tiempo, nos encontramos así con el advenimiento de los pertenecientes a la tercera de esas promociones, momento observado por Castagnino como definitivo, y hasta cierto punto, resolutivo, de desembocadura, puesto que según él mismo indicaría, en el ambiente cultural correspondiente a este tercer grupo se fragua ya el impulso transformador y más contundente del modernismo, «y hacia él se canalizan algunas corrientes menores vigentes en la generación anterior», gracias a nombres entre los cuales nos acabaríamos encontrando con el del propio Rubén Darío, o con el de Leopoldo Lugones:

[...] marginado del deslinde generacional del ochenta, proyecta su espíritu al nuevo siglo [...]. Entre otros, se mueven en este grupo: Carlos María Ocantos, Alejandro Korn y Martín García Mérou, quienes conocieron las tertulias literarias de Rafael Obligado y Ángel Estrada, las sesiones formales o informales del “Ateneo”, institución fundamental para pulsar el medio intelectual porteño. En las actividades del “Ateneo” tomaron parte Carlos Vega Belgrano, Joaquín V. González, Juan B. Justo, Alberto del Solar, José Ingenieros, Luis Berisso, Lucio Mansilla, Leopoldo Díaz, Norberto Piñero, Belisario Montero, Eduardo Schiaffino, Alberto Williams, Ángel de Estrada, Ernesto Quesada, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ernesto de la Cárcova (Castagnino, 1968: 9-10).

Figura como remate de estas sociedades, a la vez que de los tres grupos de autores que por ellas se distribuían según esta división, la formación La Syringa, asociación impulsada por José Ingenieros, a medio camino entre la preocupación estética, literaria o crítica y lo esotérico, la fisga, la actitud irreverente y un cierto culto a lo absurdo que, desde luego, sí escandalizaba a la burguesía porteña. Precisamente esta burguesía era en ocasiones un objetivo buscado y bastante apreciado para convertirse en el blanco de sus humoradas, según se refleja en algunos episodios narrados en relación con este colectivo, como el que se recoge a través de la biografía de José Ingenieros escrita por Sergio Bagú (Bagú, 1963), a propósito de determinados y estrafalarios ritos de iniciación. Allí se relata por ejemplo la ceremonia por la que debían pasar muchos *genialoides* de la época o algún que otro burgués que pretendía actuar en calidad de mecenas, si querían ingresar en esta sociedad y que acababa no siendo más que una especie de juego jocoso, del que también llegó a ser partícipe un sonriente y mudo

Rubén Darío, así descrito en estas páginas. Para ser miembros de ella, se les exigía superar una prueba del agua, otra del fuego, otra del aire y otra de la tierra. Con este fin, los supuestos neófitos eran convocados en una estancia a la que asistía una procesión de *syringos* cubiertos con sábanas que entraban por una puerta y salían por otra, a la vez que entonaban cánticos con voces impostadas y huecas para, acto seguido, vendar los ojos de los recién llegados, quitarles la ropa y, después de haberles dado varias vueltas, ponerlos en la calle. Una práctica que si bien es cierto no estaba lejos de compartir el mismo espíritu desde el que se promovían aquellas bromas pesadas por las que tanta querencia mostraba el grupo de los llamados fumistas (grupo liderado por José Ingenieros, quien por entonces ocupaba un puesto de profesor de psicología experimental en la Universidad de Buenos Aires), tampoco deja de serlo el hecho de que todas estas actividades, más o menos estéticas, más o menos literarias, más o menos serias, iban encaminadas siempre a bombardear los cimientos grises de esa cárcel que para el sujeto artístico, para la inquietud de una creación sin fines prácticos, suponía el edificio, la edificación, de lo burgués. Así presentaba Raúl H. Castagnino, según veníamos diciendo, el broche diacrónico a estas sociedades literarias argentinas a las que él veía en correspondencia con aquellos tres momentos de hornadas de autores que aparecían en torno a la mencionada Generación del 80, y aunque sí diferenciados, amenazados siempre de extinción por el efecto de aquella “contra-fuerza” con la que las fauces receptoras del burgués los recibían:

Cierra el conjunto de las Sociedades así documentadas “La Syringa”, la cual, si bien funciona a principios del siglo XX, prolonga vocaciones literarias y bohemias sembradas por el Modernismo, aunque posteriormente derivará a un espíritu fumista y de mistificación. En ella actuaron Rubén Darío; José Ingenieros, su sostenedor; Alberto Becú, Manuel María Oliver, Luis Doello Jurado, Miguel de Escalada, José María Cao, Luis Berisso, Belisario Roldán, Eugenio Díaz Romero, Diego Fernández Espiro, Charles de Soussens (Castagnino, 1968: 10).

Toda esta falta de apoyo, esta ausencia de respaldo y de mullido literario, de los que dan queja los escritores que en este momento se guían por los ideales del arte, hacen, según veníamos exponiendo, que cualquier tipo de pequeño colectivo nacido en torno a ellos, apremiado, como no dejaba de estarlo, por ese contexto histórico que parecía reafirmarse irreconciliable con propósitos que no cumpliesen solo con un empeño político o económico, con cualquiera de los que no sirviesen al orden de lo material, de lo pragmático y, por supuesto, de lo rentable (decía Calixto Oyuela que la cultura era lo único que distinguía a la ciudad de la factoría), fuesen colectivos poco

estables en su sociedad. Consecuentemente con esta incompatibilidad que dichas agrupaciones (así como sus periódicos, revistas u otros medios de difusión consonantes con sus principios) parecen mantener con lo *oficial*, no resulta extraña su corta vida, su tendencia a la dispersión y a constituirse como un tipo de formaciones más esporádicas o improvisadas que estructuradas, pues no cuajan y se ven abocadas a funcionar desde lo marginal, desde lo informal, desde lo minoritario (características que definen muy bien la esencia de la bohemia y la de algunas tertulias y cenáculos *oficiosos*). Opuestamente, se impondrá lo institucional, lo central, lo formal, lo académico, lo mayoritario (ejemplo del Ateneo²⁴ o de sociedades literarias que, a diferencia de las anteriores, se consideran representativas de lo normativo, de lo ortodoxo y de lo *correcto*). Esta falta de oficialidad, de sistematización que aqueja a esos círculos de cultura, digamos alternativa, hace que no se descarte ni se desaproveche por parte de sus representantes ningún ámbito —ni el más serio, ni el más desenfadado— a la hora de llevar a cabo el desarrollo de sus actividades:

[...] los mismos hombres que constituyen agrupaciones informales en bodegones o cafés, se aglutinan en la obra afirmativa de la revista o las revistas de una generación. Todos, o casi todos, dirigen periódicos o colaboran en publicaciones, firmando con sus nombres o con seudónimos, transparentes, casi siempre, para el número limitado de lectores. Abren sus hogares a reuniones literarias; y prolongan el almuerzo y la cena entre amigos intelectuales, con lecturas y polémicas que contribuyen a la difusión y esclarecimiento de ideas (Suárez Miramón, 1968: 125).

Rafael Gutiérrez Girardot, al analizar la condición del escritor modernista como una figura que, aunque enterrada por la burguesía, sí era capaz de alterar, de modificar por *debajo*, las tierras que ambos habitaban, habla precisamente de los motivos que llevaban a estos hijos no deseados del *bourgeois* a reunirse, a refugiarse en espacios marginales —informales— de la sociedad; era el caso, por ejemplo de los cafés, ya que, según lo que él expone, allí encontraban lo que la mayoría les negaba: reconocimiento, un público receptivo y favorable, admiración o éxito, y ese lugar real,

²⁴ Si bien es cierto que instituciones como esta surgen en un principio en calidad de adalides de las letras, de aquellas *bellas letras*, para darles amparo y pulso dentro de una población cuya coyuntura socioeconómica la había convertido en un tipo de público desfavorable, indiferente a ellas, con el tiempo, algunas formas de literatura, como precisamente será la del modernismo, no resultarán bien recibidas, no tendrán cabida en las mismas, al considerarse subversivas (entre otros motivos, por la novedad y por la intensidad *excesiva* hacia la que evolucionan sus planteamientos estéticos) dentro de ese cierto ambiente de *clasicismo* o de anquilosamiento en el que tales formaciones acabarían cayendo.

tan contrario a aquellos por los que se movía el burgués en su cotidianeidad: emplazamiento físico, en definitiva, de «la esfera sublime y arrobada de lo literario» (Gutiérrez Girardot, 1988: 100).

Recordando las palabras de Henri Murger, quien en sus *Escenas de la vida bohemia* aseguraba que todo hombre que entraba en las artes sin otro medio de existencia que el arte mismo tendría que pasar por los senderos de la bohemia, Gutiérrez Girardot se planteaba cuáles eran las circunstancias que habían provocado la lateralización de este tipo de subjetividades, de individualidades desvalidas, hacia estas esferas que se definían *excéntricas* con respecto a los núcleos en los que se asentaba el poder:

Las condiciones sociales y culturales de su aparición eran la desaparición de las formas tradicionales de mecenazgo literario, la estabilización triunfante de la clase media burguesa como clase dominante tanto política como ideológicamente, el advenimiento de la técnica y la industrialización [...], el desempleo de los “intelectuales”, y además el *ennui*, la teoría del genio personal y la tensión entre los escritores y la sociedad y el Estado. Para la sociedad, bohemio y poeta fueron sinónimos (Gutiérrez Girardot, 1988: 100).

Los cenáculos, en concreto, como puntos reconciliadores de encuentro para esos espíritus disidentes, que lo eran por buscar la belleza y el valor del ideal en un mundo prosaico, de vocación mercantil, de ramplonería espiritual y estética, suponían otra opción de comunidad literaria, de formación no ortodoxa, no académica, siempre de minorías, en la que poder expresarse, comunicarse, darse a conocer y de alguna forma asegurar una pequeña parcela dentro del panorama social para ese cultivo *elitista* de lo inmaterial. La serie de condiciones extraoficiales mencionadas que distinguían a estas reuniones, hacían que estas se integrasen plenamente en un espacio genérico, más bien conceptual, que no era otro que el de la bohemia:

El cenáculo que permitía a los artistas expresar su descontento intelectual, su desprecio por ese orden rígido pragmático, sus quejas contra la muerte espiritual, su rebeldía contra los poderes del mundo moderno, era la bohemia (Marún, 1993: 41).

Manuel Aznar Soler abordaba este hecho de vinculación entre marginalidad y arte, en especial aquel que tendría lugar dentro del modernismo, defendiendo la bohemia —la auténtica bohemia— no como una forma de vida coartada, sujeta a situaciones de necesidad (de necesidades básicas), de penuria, de marcada miseria, sino como «una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia»; y si esa bohemia, si esa situación de malestar vital se asume, será

porque «no hay arte sin dolor o, como decía Baudelaire, porque arte equivale a «malheur» (Aznar, 1993: 54). Este fenómeno que Aznar analiza tomando como referencia el territorio europeo parece también análogo al que se va a registrar en Buenos Aires. Gioconda Marún (1993), por ejemplo, halla una trabazón entre esta manifestación marginal *elitista* bonaerense que surge tempranamente alrededor de 1879 y aquella que al otro lado del Atlántico define a la bohemia parisina, por cuanto hay una coincidencia de circunstancias histórico-sociales comunes a una y otra, que condicionan y confinan al artista del mismo modo.

No es extraño que las reacciones del sujeto ante la muerte del ideal, su *malheur*, su desdicha, el antifilisteísmo que comparte y en el que se atrinchera entre los círculos bohemios argentinos de los cafés, de los cenáculos y de las tertulias, se repitan en esos mismos *subespacios* europeos de la sociedad, desde los que, fieles a los principios de aquella aristocracia de la belleza, se atacaba al gusto mesocrático, tosco y poco sensible al arte que también allí campaba. Así, entre las letras francesas blindadas en las reuniones literarias del Barrio Latino durante la década de los ochenta, en los que se decía que Paul Verlaine era el rey y Charles Morice un virrey²⁵, sus valedores solo parecían poder respirar, elevarse, bajo estos techos y encontrar entonces la «gracia eterna» dentro de estas mancomunidades del espíritu:

Morice se dio a conocer, allá por los años 85 u 86, en los cenáculos literarios del Barrio Latino. Paul Verlaine, con su diestra mano creadora, lo consagró poeta [...]. En aquellos días, el malogrado León Deschamps acababa de fundar el periódico *La Plume*, y con él unas reuniones semanales que tenían lugar los sábados en el subsuelo del café *Le Soleil d'Or*.

Las muchachas del barrio nos traían la gracia temporal, y los poetas, los músicos y los pintores, la gracia eterna.

Allí la embriaguez no se deformó nunca hasta la borrachera [...] ni la admiración aceptó mixturas con los ácidos de la envidia. Allí se vivía [...] plenamente, en el más holgado sentido del vocablo, y allí fue donde Morice, ciudadano de lo azul, proyectó el misterio de sus alas para volar por la magnificencia de sus sueños (Sawa, 1977: 170).

En el Barrio Latino del impresionismo artístico y del simbolismo literario, en el de Rimbaud y de Verlaine, solo el arte, el obtener la ciudadanía de ese *azul* del que nos hablaba Alejandro Sawa en el texto arriba incluido, parecía conferir sentido a una existencia, por lo demás desencantada. Como las denominó Aznar Soler, las armas a las

que estos sujetos artísticos recurrieron para contestar al ataque y al desprecio del filisteo, y desmoronar de alguna forma ese sistema de valores dominantes que los empujaba hacia espacios de la marginalidad —de la bohemia— desde los que sí asumían «su condición social *maldita* para enajenarse voluntariamente de una sociedad burguesa» que desdeñaban con plena conciencia, fueron las «bombas estéticas» (Aznar, 1993: 64).

Este tipo de reuniones que congregaban a los que no solo eran, sino que elegían ser combatientes a favor de la belleza, a los buscadores de quimeras convencidos, tenían además un cierto aire a veces subversivo, otras simplemente liberador, que tampoco dejaba de utilizar el humor para quebrar la solidez sobre la que la burguesía construía sus principios, y complacerse así, mediante una expresión del descontento en tono socarrón y burlesco, en aquel *épater le bourgeois*, «traducido expresivamente por Unamuno como “dejar turulato al hortera”, una actitud de época que se manifestaba a través de la *boutade*, del exabrupto virulento o de la extravagancia indumentaria» (Aznar, 1993: 64).

A propósito de este humorismo convertido en signo de rebeldía, en una vía más de liberación, pero también de ataque, con el que la frustración del artista respondía a ese rechazo por parte de la sociedad, encontramos episodios como el que precisamente García Mérou traía a colación en sus *Recuerdos literarios* sobre la fundación del grupo vinculado al Círculo Científico Literario, al que, por cierto, le habían dado el nombre de La Bohemia.

García Mérou rememora con simpatía y también con nostalgia, según él mismo confesará al final de este capítulo, cómo uno de los miembros a su parecer más espirituales del Círculo Científico Literario, Belisario J. Arana, relataba en el número correspondiente al 1 de enero de 1880 del diario *La Nación*, bajo el seudónimo de Elías F. Bori, el momento de formación de este cenáculo que, justamente desprovisto de la solemnidad que otros sí mantenían, dejaba vía libre al humor entre todos sus asistentes; una asamblea esta, que, tal y como indica García Mérou, serviría además de cuna a otra asociación mucho más disparatada que literaria, el Club del Esqueleto, en la que

²⁵ Títulos dados por Alejandro Sawa en su libro *Iluminaciones en la sombra* (Sawa, 1977: 169).

también participaría el médico y escritor argentino Eduardo Wilde, ligado a La Bohemia.

Desde esa perspectiva de lo humorístico, la reunión se presenta como un tumulto bullicioso, caótico, estrafalario, en el que todos hablan, ríen, gritan y discuten, y en el que el puesto de honor es ocupado por la figura de un Gran Bohemio al que le corresponde el asiento de la única silla allí existente. El espíritu de la asamblea parece estar dirigido por «la idea grande que flota en la atmósfera que está en todos los corazones y palpita en todos los labios, la idea de la unión, el *desiderátum* que los reúne allí para inaugurar una nueva vida» (García Mérou, 1973: 235).

Los personajes que pretenden esta nueva vida no están exentos de la caracterización original que Belisario J. Arana, como narrador, nos quiere ofrecer al mostrarnos las acciones y reacciones dispares de cada uno de ellos a través de un filtro personal, que maneja bien desde el guiño, bien desde el sarcasmo; así, tras las lúcidas e inspiradas palabras que pronuncia el Gran Bohemio, para enaltecer, entre otros asuntos, las ventajas de aquella unión de espíritus entusiastas, problemáticos, disconformes con el orden instituido, «ultraliberales y eminentemente revolucionarios» (Arana en García Mérou, 1973: 234), se nos presentarán algunas individualidades, cuyas cualidades —a veces jocosas— podrán hacerlos caer tanto en el descrédito como en un mero hecho de *peculiaridad*: «Óscar Weber, materialista que profesaba la moral utilitaria y llevaba la abnegación en el alma como un desmentido de todas sus teorías» solo acierta a rascarse la cabeza «con ánimo de producir el fósforo que le faltaba», o *Hermann Beck* (seudónimo que coincide con el que solía utilizar el abogado, escritor y académico argentino José Nicolás Matienzo, miembro del Círculo), un poeta al que en este artículo se considera «con más talento que inspiración, cuidadoso siempre de no alejarse demasiado de la tierra» (Arana en García Mérou, 1973: 235).

Allí se dan cita otras personalidades asistentes igualmente curiosas, como la que encarna el espíritu excéntrico, investigador y fantástico *Pánax* (nombre que por cierto también recibirá el protagonista de uno de los cuentos fantásticos de Carlos Monsalve, *De un mundo a otro* (1881), publicado en la *Revista literaria*, y representación del perfil del médico loco y científico visionario que se mueve en conflicto, sometido a esa torsión de la que una de las paradojas subyacentes de la modernidad es causante: la de la coexistencia de dos mundos, definidos en un sentido por el avance positivista de la ciencia o, en el otro, por el de la paraciencia del ocultismo

y de las corrientes esotéricas, a las que era frecuente recurrir tras la ruptura y el vaciado moderno de determinados órdenes que hasta entonces aseguraban el conocimiento).

Pero de entre toda esta heterogeneidad de subjetividades, será la del «infatigable perseguidor de las quimeras» la que precisamente haga la propuesta de dar continuidad y cohesión a esta asamblea —el *desiderátum*, que arriba se expresaba, de inaugurar una nueva vida—, algo para lo que sin embargo también parece ser necesaria la existencia de un soporte material, la de ciertos recursos. Se ha de encontrar financiación y medios si este proyecto *espiritual*, si esta mancomunidad de fuerzas distintas, pero convergentes, según la consideraban, en la que todos debían de apoyarse entre sí, ensalzándose mutuamente y demostrando tener un talento muy por encima del resto de los mortales, se quiere llevar a cabo.

Llegado este punto del cenáculo en el que «la imaginación de los artistas se exalta en la persecución del ideal contante y sonante, que flota solamente en sus sueños» (García Mérou, 1973: 236-237) aparece de nuevo la cuña del juego humorístico, rozando casi el absurdo, bajo la forma de ese muestrario de soluciones descabelladas que cada uno de los asistentes va proponiendo para conseguir la pretendida fuente de subvención.

Tras desechar las ideas aportadas, «las unas por inútiles, las otras por improcedentes», se opta al fin por la representación de algunas piezas teatrales escritas para las circunstancias, capaces, por su carácter especial, de atraer la concurrencia del público. De este modo, el disparate nuevamente se abre paso a través del plan de esa «GRAN FUNCIÓN DE AFICIONADOS», que constaría de tres partes. Minadas por una irreverencia que, entre la ironía y el sarcasmo, nos hablan a estallidos de lo humano y de lo divino, así se nos presentan: una primera, *La ascensión de Mahoma*, «Drama esencialmente histórico en un solo acto», con la nota en la que «Se suplica al público no se lleve al profeta, en caso que cayera en la platea»; la segunda, *El gobierno en calzoncillos*, en la cual, «Un personaje encaretado, representará al Presidente sin careta»; y la tercera, *El Diluvio Universal*, que se anuncia como «Grandiosísimo espectáculo al natural», del que no se quiere adelantar nada sobre las conmovedoras escenas que allí tendrán lugar, excepto que sorprenderán a un público para el que «Un paraguas podrá servir de arca al que quiera hacer el papel de Noé» (Arana en García Mérou, 1973: 238). Por último, se decide añadir una pieza más, *La monotonía del desierto*, cuya simplificación —*desertización*— de elementos, coherente con este título

elegido, permitirá que sea representada dejando el escenario vacío: «La idea es aceptada, aunque en mérito a los acontecimientos de la época, se le da un título de actualidad: *El desierto de Atacama*» (García Mérou, 1973: 239).

Este tipo de desenfado, a medio camino entre la válvula de liberación personal y el arma arrojadiza personalizada, al que un artista desencajado de su sociedad recurre, es el que parece dar unión y razón a estos pequeños colectivos. Así se relataba la fundación de La Bohemia, haciendo hincapié, como lo hizo García Mérou, en ese carácter, hasta cierto punto festivo, que resultaba disuasorio con respecto a una realidad *exterior*, burguesa, en la que aquellos espíritus no sobrevivirían, y cuyas comidas los congregarían del 5 al 10 de cada mes, bien en *La Bodega*, o bien, como se hizo en alguna ocasión, en el *Café Filip*:

En aquella noche famosa quedó instituida la *Bohemia* sobre asiento incommovible [...]. Fue en ese tiempo que a semejanza de los *dîners littéraires* de París, fundamos una comida mensual en que nos congregaba la amistad y la pasión a los trabajos del espíritu [...]. No brillaban como fiestas gastronómicas [...]. En cambio, reinaba entre los comensales una infatigable alegría; los chistes y las paradojas más atrevidas se cruzaban de asiento a asiento y de uno a otro extremo de la mesa; los brindis eran espirituales e interminables (García Mérou, 1973: 239).

Ese espacio de nocturnidad, dado que las reuniones algunos días se prolongaban desde las siete de la tarde hasta las tres de la mañana, lo era también de *alevosía* porque allí actuaban ellos, fieles a sus principios y conscientes de que solo en aquellos reductos, a la vez que en otros similares o en formaciones que, aunque equivalentes, presentaban un carácter más formal e incluso cercano a lo académico, se podría dar vía libre a la genialidad, a la creatividad, al ocio y a la liberación de hormas y normas, sin encontrar rechazo, como lo encontraban fuera de estos círculos minoritarios, y asimismo disfrutar de la receptibilidad que habitualmente les faltaba, desempeñando además, sin reservas, trabas, ni tapujos, su papel de artistas, artistas con marcadas individualidades:

Las comidas de la *Bohemia* hacían las delicias de los propietarios y concurrentes a la *Bodega*. Tenían gratis un espectáculo nuevo y pintoresco; y nosotros, en nuestra fingida petulancia de artistas, hacíamos lo posible para llegar a la *originalidad*, ese *desiderátum* de todo romántico de corazón, sosteniendo las tesis más extravagantes y flotando siempre en el dominio de la exageración y la fantasía más descabellada (García Mérou, 1973: 239).

2.2.1.1.2. El espacio marginal de lo poético. La expresión artística de la individualidad

2.2.1.1.2.1. La realidad lírica. La civilización de Prometeo.

A esta faceta humorística recién referida en el apartado anterior, al efecto que un ingenio mordaz —utilizado como postura pero al mismo tiempo como instrumento— podría tener, dedicaba García Mérou uno de los capítulos de sus *Recuerdos literarios*, en el que precisamente reaparecía Wilde, miembro activo, según veíamos, de La Bohemia, convergiendo y divergiendo en el uso de ese humor con el que también iba a ejercer en sus artículos el periodista argentino Manuel Láinez, fundador en 1881 del combativo periódico *El Diario*, y a la par colaborador de *La Tribuna* y de *La Tribuna Nacional*. Láinez se relacionó además con algunos de los socios pertenecientes al Círculo Científico Literario: Monsalve, Olivera o Belisario Arana, entre otros, con quienes solía tomar té —un «té delicado» (García Mérou, 1973: 300)— en su despacho para, según el relato del propio García Mérou, poner sobre la mesa todas las cuestiones del día con la intención de hacer con estas «una serie de ejecuciones en colaboración, que luego pasarían a formar parte de las columnas de *La Tribuna Nacional*», aunque sea este un punto en el que el autor de los *Recuerdos* no considere demasiado oportuno insistir, puesto que «Las víctimas de aquellas degollaciones aún respiran por la herida» (1973: 300). Son heridas persistentes, cuyo alcance no debe extrañar si sus ejecutores, aquellos que las provocaban atacando o defendiéndose, según se vea, lograban ser poseedores de unas armas precisas, poderosas, efectivas, como las que García Mérou advertía en la ironía certera, un tanto despiadada, de Láinez:

Y esta no es sino una faz [...] del espíritu mordaz de Láinez que en las luchas de la pluma se caracteriza [...] por ese conjunto de condiciones que distinguieron a Heine y que un crítico define “la flexibilidad asombrosa de aptitudes, la crueldad incisiva de la frase, la perfidia refinada de la alusión, y el arte, la perfección consumada del asesinato literario y de la tortura” (García Mérou, 1973: 300).

Decíamos antes que García Mérou presentaba el *humour* de Wilde y de Láinez bajo una serie de convergencias y divergencias. Para ello, considera conveniente además incluir algunas matizaciones en torno al significado de este término, y lo hace recurriendo a las reflexiones del humorista, ensayista y novelista inglés William M. Thackeray, autor de obras como *The Book of Snobs* y *Vanity Fair*, entre otras, quien precisamente incidiría en este doble filo —corte *agridulce*— que un instrumento así

posee, porque si bien se emplea para resaltar el ridículo de las cosas, también es «un llamado directo a la piedad, a la ternura, al desprecio de la impostura, a nuestra compasión por los que sufren, los oprimidos, o los menesterosos» (Thackeray en García Mérou, 1973: 291).

A estas consideraciones sobre lo humorístico, el escritor argentino añade que se trataría de una forma concreta y especial del espíritu en cierta disposición psicológica, capaz de cubrir las franjas que van desde una alegría seria y contenida hasta las correspondientes a la sátira áspera y amarga que se esconde bajo el modo de panegírico: mezcla de melancolía y de irónicas sonrisas, de lo elevado y de lo que se arrastra por la infamia de la tierra, «tira de la rienda de Pegaso, para aproximar lo más posible al asno de Sancho Panza» (García Mérou, 1973: 291). Pero para afinar su definición de este registro de supuesta comicidad, García Mérou también se acoge a lo que el filósofo, historiador y crítico francés Hippolyte Taine descubría oculto bajo la apariencia falsamente jocosa del humor, referida, en este caso, a la del ingenio inglés. Un hombre que bromea de este modo, lejos de ser feliz, experimenta, recibe y acusa atrozmente, con más intensidad que otros, las destemplanzas e inclemencias de la vida. No es diversión lo que estas desavenencias con la realidad que lo rodea le causan, sino sufrimiento; un sentimiento mantenido de rabia y de tristeza que, aunque se enmascare de ironía, se tiña de hilaridad o se reconvierta en grotesco, lo perpetúa en ese estado de irritabilidad, inevitable ante la vigilancia constante de un mundo en el que un sujeto así se desencaja.

Esta doble condición la veía asimismo el propio Manuel Láinez en el humor de Wilde, con quien precisamente estaba siendo comparado por el autor de los *Recuerdos*: no en lo relativo al aspecto literario, puesto que, tal y como García Mérou indica, la dedicación periodística de Láinez, esa exigencia impuesta al informador *a sueldo* de dar cumplimiento a la producción diaria que se le requiere, le impidieron quizás consagrar sus notables habilidades de sagaz observador a la creación de una pieza exclusivamente literaria, pero sí en cuanto a otros componentes que podrían considerarse comunes a los dos; esto es, a la actitud y la aptitud de ambos como espectadores activos de una sociedad denunciada, a sus facultades para el *desgarrón* o el *arañazo*, y a ese don para disfrazar, para encubrir con el desenfado (bajo una aparente imperturbabilidad o dando paso incluso al divertimento) fondos bastante más amargos. En estos términos nos revelaba Láinez el humor bifaz de Wilde:

Él lo ha visto todo, como un testigo al parecer indiferente, pero en realidad con las angustias del dolor en el alma. Porque este burlón infatigable, que ríe ruidosamente cuando los demás sufren, es un hombre sensible, que tiene la hipocresía byroniana, de ocultar sus buenas cualidades, bajo una capa de estudiado indiferentismo [...]. Wilde tiene el pudor de las sensibilidades, *sensibleries*, y apenas se siente invadir por ellas, las ahoga en una sonrisa de duda o de indiferencia, como esos miedosos que silban o cantan cuando andan solos (Láinez en García Mérou, 1973: 293).

Eduardo Wilde ratifica que esta virtud para el manejo de una pluma acerada o para el estruendo de la carcajada solo reafirma a quien se ve obligado y con capacidad suficiente para utilizarla en su calidad de ser sufriente, desplazado, marginado de esa realidad con la que, al contactar, únicamente emite crujido y disonancias; de este modo expresaba la suerte de su naturaleza, necesariamente enfrentada a la circunstancia —de craso materialismo, de insensibilidad— que le había tocado vivir, hasta llegar a la conclusión de que «sería mejor ser menos original y más feliz. Si yo pudiera ser un poco vulgar, parecerme algo a todo el mundo, divertirme con lo que todos se divierten, escribiría menos *Tinis* y menos *Lluvias*, y pasaría mi vida más contento» (Wilde en García Mérou, 1973: 293).

Esta alusión a *lluvias* y *Tinis* recoge el carácter de esa condición poética, sombría y un tanto desoladora, que señala el norte de dos de sus composiciones (de 1880 y 1881, respectivamente) en las que se han visto huellas de Dickens, Poe, Baudelaire o Rollinat, por citar algunos: “La lluvia” y “Tini”.

En la primera, la lluvia que el autor percibe incorporada a sus propios órganos de percepción y de subjetivación —«La siento con cada átomo de mi cuerpo, la anido en mis oídos y la gozo con inefable delicia.» (Wilde, 1899: 19)— se convierte en un auténtico colector conductivo del tiempo afectivo, bondadoso, pródigo en experiencias impolutas, de su infancia. Este elemento atmosférico con poder sensibilizador, cuya presencia y efectos por otra parte concurren con los de un estado personal de vulnerabilidad que el narrador acusa al encontrarse convaleciente tras una grave enfermedad («Parece que la debilidad nos vuelve a la infancia y nuestros sentidos gozan con todo hallando a cada cosa la novedad y el atractivo que los niños le encuentran») (1899: 21), tendrá la facultad de devolverlo a aquellos años iniciales en los que se inauguraban los contactos, todavía *inocentes*, con el mundo; una y otra, la dolencia y la meteorología, la fragilidad que estos dos agentes convergentes desencadenan en Wilde, abrirán en él un camino complaciente de regreso a los momentos más puros y confortables del ser: «mientras la lluvia cantaba en voz baja todas las elegías de la

desdicha, mi delicia era representarme mi casa, las personas que conocí y amé primero» (25-26); «Ninguna mala pasión, ninguna de esas ideas insanas que son el sustento de la sociedad, germina en la cabeza de un convaleciente» (21).

Así actúa ese tiempo —el atmosférico y el no atmosférico— que hilvana las telas y telones huidizos, en ocasiones semovientes, sobre los que se colorea y se nos descubren escenarios de una dimensión poética: poética en un sentido extenso y dilatado de la palabra. Tal nivel de *poeticidad* se podrá manifestar además bajo la forma de una realidad alterada capaz de rozar categorías cercanas a lo fantástico, como la que iban a provocar sus sentidos, puntualmente afectados por el padecimiento de la fiebre tifoidea, la primera vez que recuerda haber visto llover. A este resultado llegará por ejemplo invirtiendo los órdenes entre lo animado y lo inanimado, proceso durante el cual el protagonista advierte desde su lecho presencias inquietantes no naturales: surgen muebles dotados de vida o humanos desprovistos de ella; así, la madre que lo observa será una estatua, o el médico que lo asiste «un hombre tallado en madera, como un santo sin pintar que había en la iglesia» (20). Una segunda vía que nos aproxima a esas categorías colindantes con lo fantástico apuntaría a desórdenes como los obtenidos a partir de un sentimiento subyugado por la otredad o por la extrañeza; según esto, el personaje nos hará partícipes de una vivencia en la que «veía y oía todo pero como si fuera yo otra persona; parecía un desterrado de mí mismo», en la que los sonidos se reciben de un modo perturbador («como si mis oídos fueran ajenos») (19) y en la que lo habitualmente familiar dejará de serlo, adquiriendo una identidad desasosegante, muy poco tranquilizadora: «Las personas de mi casa me parecían recién llegadas y extrañas» (20). Resulta igualmente válida en el diseño este tipo de realidad modificada la experiencia obtenida a través de una tercera anomalía. Esta no sería otra que la que responde a una confusión de las fronteras establecidas entre el sueño y la vigilia, desde y hacia un yo emborronado, a punto, como parece estar, de disolverse: «Soñaba cosas increíbles, pareciéndome sueños las realidades y realidades los sueños» (19).

Hay, aparte de estas alteraciones afines con lo fantástico, otras formas bajo las cuales el texto de Wilde nos facilitará ingresar en lo poético. Dichos recursos nos sitúan ante un espacio vivencial que se convertirá en ficcionalizado gracias y a través de la imaginación de ese narrador convaleciente: siempre a las órdenes y sometido al desorden de la lluvia. Son situaciones de deslizamiento con respecto a la *normalidad* de lo real, en los que su protagonista se desplaza por una serie de referencias literaturizadas,

propias de ese tipo de viaje al que podríamos calificar de *desnaturalizado*, pues no se pone apenas freno a la subjetivo, a lo fantasioso, y su tendencia será la de adquirir una intensidad tal, que le permita colocarse a la altura del incidente épico. Algunas muestras de estos episodios híbridos entre el acontecer biográfico, el subrayado pictórico y una imponente composición escénica, las hallaremos en capítulos como aquellos que iban a ser intervenidos por unas fuerzas desatadas de la naturaleza. Esta se exhibe poderosa, a veces personificada, y recurrentemente *acuática*:

Las nubes viajaban por los cielos en montones como arrastradas por caballos invisibles, azotados por los relámpagos que cruzaban como látigos de fuego en todas direcciones.

El cielo en sus confines semejaba un campo de batalla; el oído estremecido recogía el fragor de la pelea y los ojos seguían el fulgor de los disparos de la gruesa artillería eléctrica.

¡Pobres viajeros con semejante lluvia! Mi imaginación los acompañaba en su camino por los desfiladeros [...] recibiendo el agua en las espaldas [...] con la inquietud en el alma; aquí atraviesan un río cuya corriente hace perder pie a los caballos, allí cae una carga, más allá se despeña un compañero [...].

¡Pobres navegantes con semejante lluvia!. [...] corren los marineros con sus ropas de tela perfumadas con brea [...] mientras el capitán se moja las entrañas con rom [sic] en su camarote para que todo no sea pura agua. Las puntas de los mástiles convidan a centellas, la lona se muestra indócil, la madera cruje y el buque se ladea sobre las ondas como si fuera un sombrero de brigadier puesto sobre la oreja del mar irritado [...].

Cuando estaba yo en la escuela [...] y comenzaba la lluvia, el maestro, un terrible maestro, se distraía o se dormía con el ruido narcótico del agua y mi catón, mi Robinson Crusoe y mi plana se retiraban al infinito (Wilde, 1899: 23-25).

También es poética la dimensión desde la que la lluvia —extensiva a otras formas del agua— empapa de animismo y de capacidad idílica tanto al entorno como a un yo que se hace efusivamente lírico, osmótico con el paisaje. De acuerdo con esta transferencia, se produce un intercambio entre los elementos naturales y los estados de ánimo, estados que en ocasiones devienen más bien en un *lapseo* contemplativo. Estos últimos —los estados contemplativos— multiplican los momentos del ser desde una serie de escenarios excitados por la imaginación o por la emotividad, desrealizados y transfigurados, como aquel que se reviste de consistencias subjetivas ante fenómenos entre los cuales figura, entre otros, el de una tendencia a la eternización del instante. De este modo interactúa un sujeto lírico y esas categorías tan poco rigurosas, científicamente hablando, de espacio —espacio que apuntábamos *desiderativo*, idealizado, embellecido, personificado y con accesos de animismo— y tiempo:

Yo solo existía para adormecerme con la elegía de la lluvia y una deliciosa estupidez se apoderaba de mí sin que fueran capaces de sacarme de ella [...].

El aire era libre, los pájaros volaban a su antojo, el ganado pastaba sin restricciones en los campos, el agua corría por el suelo, buscando a su albedrío o al de la gravedad los declives. ¿Por qué todo esto no estaba en la escuela como yo, o por qué la escuela no era el campo, nosotros las vacas, los libros la yerba y el maestro un buey manso y gordo [...].

Años más tarde, en el colegio, la lluvia solía venir a embargar mis sentidos y muchas mañanas, antes que sonara la fatídica campana que nos llamaba al estudio, me despertaba oyendo llover como si el agua hubiera trasnochado para estar ya lista a esa hora.

[...]

Más tarde todavía, en el hospital, mientras estudiaba medicina, en mi cuarto húmedo y sombrío, la lluvia caía mansamente sobre los árboles de los grandes y solemnes patios, acompañando a bien morir a los que espiraban en las salas. La lluvia tristísima sonaba entre las hojas (Wilde, 1899: 25-26).

Tal potencia, tal acto poético concedidos a la lluvia acaban ampliando las cualidades de esta y, por extensión y consecuentemente, las de sus efectos, hasta lograr que por una vía así ella llegue a alcanzar una especie de omnipresencia, no solo en lo que se refiere a un tiempo que apunta a la repetición —repetición filtrada por el ritmo— y a la eternidad, sino en lo concerniente a todos los niveles del espacio, o a los de los diferentes estados de sus materias en los que se estratifica el mundo: de lo micro a lo macro, de lo supra a lo infra, de lo externo a lo interno, de lo natural a lo artificial, de lo sólido a lo vaporoso, de lo físico a lo *metafísico*:

Y mientras tanto el agua eterna, siempre agua, viajando de la flor al océano, de la fosa a las nubes, del vapor al hielo, continuaba su ruta apurada por los fenómenos naturales, entonando su música en los mares, en los ríos, en las peñas, en los valles y por fin en los tejados [...].

El agua eterna sirviendo de espejo a los pastores en el campo [...] hirviendo en algún tacho de cocina o lavando la cara de cualquier muchacho de cuatro años [...] continúa su ruta de la flor al océano, de la fosa a las nubes y del vapor a la nieve.

El agua eterna siempre agua, empujando las locomotoras, haciendo navegar a los buques, surgiendo de los pozos artesianos, vendiéndose a peso de oro en las boticas, lavando las ropas en todo género de vasijas, entrando en la confección de las comidas, sirviendo para inyecciones higiénicas [...], continúa su ruta bajo el imperio de las fuerzas físicas, de la planta a los cielos, del corazón a los ojos para desprenderse en lluvia de lágrimas sobre las mejillas abatidas (Wilde, 1899: 26-27).

Eduardo Wilde no parece abandonar en ningún momento del texto la ecuación en la que se expresa una equivalencia de elementos, objetivamente dispares, que por la intervención del sujeto se acaban igualando, hasta formar parte de un único conjunto semántico en el que lo positivo o negativo por un lado y las diferentes formas del agua, o en su defecto la aparición o la privación de la misma, por otro, llegan a identificarse; así, en un canjeo impresionista entre escenarios y estados de ánimo, entre

la lluvia y los personajes o el yo emisor, se nos muestra una valoración de los hechos, según la cual, tal presencia acuática implicará también la de un cúmulo de valores favorables: de la autenticidad, por ejemplo, del sentimiento amoroso puro, sin malear, intimista, obediente a arrebatos y a emociones, aunque furtivo, fugitivo en sociedad. En el caso opuesto (el de lo desfavorable, el de lo negativo) se nos expone también una relación entre hombre y mujer, pero en esta ocasión degradada, degradante, contaminada por convenciones usuales que, mediante un acto oficial, el del matrimonio, *validan* la ejecución de los instintos más bajos. Es aquí donde el mismo agente atmosférico se convierte en llanto, al incorporarle el narrador atributos humanos que lo personifican y lo involucran como testigo de ese deterioro de valores que acontece y que tan habitual —tan *normalizado*— parece.

De este modo se establecía la primera de las equivalencias arriba mencionadas referida al impulso amoroso incorrupto al que la naturaleza respalda (siendo esta coadyuvante y eco de la acción: agua, sentimientos y sujeto se hacen intercambiables y elevan la vivencia común a experiencia poética) pero al que la sociedad dará la espalda:

[...] oyendo la lluvia que con sus dedos amantes golpea los vidrios, cosen distraídas dos hermanas [...]. [...] hay un brasero cerca de la puerta, en el cual canta suavemente una caldera con aquella melancolía uniforme del agua que está por hervir y que dice todo lo que uno quiere oír, al unísono con las voces interiores del sentimiento.

[...]

—Hoy no viene, dice la mayor.

—¿Por qué? —siempre que llueve viene.

La lluvia hace una pausa, y la conversación otra [...], entra en la pieza bajo la forma de un elegante joven, pobre en bienes enajenables, rico de esperanzas y elocuente como cualquier necesitado en trámite de amores (Wilde, 1899: 28-29).

Es precisamente una de las dos hermanas que se hallan en la estancia la que recibirá al joven representante de semejante pasión, de ese afecto desinteresado, genuino, desligado de lo convencional, mientras simultáneamente la lluvia lograría traducir en fenómenos ambientales, visibles y colmados de registros, aquellos por el contrario íntimos, recónditos, que pertenecen al terreno de lo psíquico, al de la emoción, fruto del encuentro que está teniendo lugar:

[...] la lluvia batiendo su compás comienza de nuevo fuerte, calmada, violenta, bulliciosa, alternativamente, acompañando con sus tonos dulcísimos las vibraciones de dos corazones henchidos de amor y de zozobra.

La lluvia lenta y suave canta en tono menor sus tiernas declaraciones, formula esperanzas, prodiga consuelos y adormece los cuerpos con sus secretas voces misteriosas (Wilde, 1899: 30).

En el otro extremo, según anunciábamos, quedaría expuesto el segundo tipo de relación, de signo totalmente opuesto, en el que la lluvia se personifica hasta devenir en lágrimas. Es la adopción antropomórfica de este agente meteorológico (distensión empática del yo narrador) a través de la manifestación de un sentimiento humano que la implica, al tiempo que la reafirma en su papel de antagonista con respecto a los personajes centrales de esta escena, modelos de un amor definitivamente inexistente y deshonesto, aunque sí pactado. Esa forma de agua servirá de evaluación y también de testimonio de un hecho reprobable que está sucediendo (cosificación y degradación del ser asumidas por la figura de la novia en la noche de bodas), y al que no obstante las convenciones sociales —enmascaradas, interesadas, convenidas, falsas, carentes de una dimensión afectiva— darán su visto bueno:

En una capilla, como prueba de las atracciones sexuales, acaba de desposarse una pareja. El padre ha dirigido un sermón inútil que los novios no han oído [...], la madre ha dado a la esposa un beso en la frente, último beso casto que esta recibe antes de entrar llena de estremecimientos y colgada del brazo de su marido [...]. Allí está la cama, una terrible cama monumental, preñada de amenazas y misterios; la niña se sienta en ella alarmada y temblorosa; el marido revuelve proyectos en su cabeza inspirados en recientes orgías y con mano vigorosa desprende los azares de la frente virginal; [...] qué hombre! Un brutal prosaico cuyos botines han atronado al caer sobre el piso de madera. El frac ha ido a extenderse sobre un sofá, donde ofrece el aspecto de un cajón fúnebre al lado de las demás ropas masculinas; [...] la desposada suspira, llora y se queja como un tierno pájaro que expira; el marido ardiendo en deseos, abraza, acaricia y oprime... De repente el oído percibe un murmullo inquietante, como el de cautelosas llamadas repetidas... Las respiraciones se suspenden [...] y se oye [sic] los golpes espaciados de las gotas en los postigos de la ventana como preludios de la lluvia que comienza; lluvia de lágrimas en delicado homenaje a una virginidad sacrificada y doliente, elegía que penetra en el alma de la joven con la melancólica suavidad de un recuerdo lejano (32-33).

Otra de las escenas de “La lluvia” que dibujan las líneas de la imantación poética de Wilde, de esa *maniobra* con la que el autor atrae y carga de información al receptor y al texto, y por la que los componentes neutros de la realidad se reagruparán bien hacia aquel polo positivo (hacia el de los valores que así son considerados), bien hacia el negativo, adquiriendo por ello nuevos significados que obedecen a dichas corrientes de subjetividad, es la del viejo monje del convento.

Este ser vetusto, roído, desvitalizado se describe no solo recluso, sino asociado e incluso definitivamente integrado a la estructura-cárcel en la que pasa los

días, a la de sus materiales, a la de las cualidades de los mismos que ambos —habitáculo y hombre— comparten: frialdad, gravedad, dureza e insensibilidades como las de los muros que casi se hacen tumba, o un repetido acartonamiento de lo vital que afecta por igual a sujeto y objeto, como el de esa piel que únicamente es ya pellejo: «Un libro con tapas de pergamino se aburre de sí mismo entre las manos de un padre también de pergamino» (Wilde, 1899: 30-31). Este estado de deterioro se completará con el que a un tiempo transmiten ciertas formas de privación que allí actúan. Dichas expresiones de carencia, desde las cuales y según nos las propone Wilde, denotarán además esa ausencia de vigor, ese sentir extensivo de acabamiento, de decadencia y apatía, van a ser físicamente plasmadas, tanto a través de las características atribuidas a un espacio condicionante que se exhibe falto de aire o de luz, como de unos canales de percepción (vista, sentidos...) también faltos, por lo que se indica, de agudeza. En este primer caso que compete a las disposiciones espaciales, el efecto aislante, opresor, de gravidez aplastante, estará representado por la arquitectura característica del edificio conventual que el monje habita, apenas sin vanos hacia el exterior y sellado por bóvedas que lo atrapan y lo momifican de igual modo que las telarañas de las mismas acabarían desecando a los insectos:

Más allá en la vieja ciudad, álzase un convento sombrío, pesado, vetusto, como un elefante entre las casas; una ventana microscópica trepada en la pared enorme da paso a la luz que penetra sigilosamente en la celda de un fraile, para insultar con la novedad de sus rayos, una cama vieja, una mesa vieja y una silla vieja también, tres muebles hermanos en flacura [...]. La bóveda amarillenta da atadura a cortinas colosales de telarañas, donde yacen aprisionadas las momias de las moscas fundadoras y donde merodean silenciosas arañas calvas y sabandijas bíblicas enclaustradas [...]. Las pasiones han abandonado su corazón, los años han secado su cuerpo, [...] el viejo reposa sus órganos faltos de acción en su silla fósil (30-32).

En cuanto al segundo tipo de formas de privación, el relativo a ese sistema de percepción deficiente, a esa injerencia de una sensorialidad mermada, el planteamiento se repite: así, del religioso se dirá que «los años [...] han oscurecido sus sentidos y lo han arrojado ahí sobre esa silla, para que vejete en vida» (31), o que su vista, en concreto, se ha *mineralizado*, pues «mira desde sus setenta años con ojos mortuorios de ágata deslustrada, las letras seculares de las hojas decrepitas e indiferentes» (31). A diferencia de la joven costurera de otra de las escenas ya referidas, a quien la pasión precisamente ampliaba la agudeza de aquellos lozanos tímpanos con los que percibir las llamadas y señales de la lluvia, de esa lluvia que «con sus dedos amantes golpea los

vidrios» (28), y que a la par abriría «los oídos a la música adorable del labio amante» (30), el fraile, por el contrario, se cierra, se convierte en un sordo que con la «mente [...] huida de su cerebro» y puesto que las «pasiones han abandonado su corazón», «no oye los salmos que canta el agua desplomándose de los campanarios y azotando los claustros» (31). Esta insensibilización que le evita el dolor, también le negará su capacidad para la conmiseración, pues tal impasibilidad no solo atenúa, atrofia o adormece la vivencia de su propio sufrimiento, sino que impedirá la recepción del sufrimiento ajeno. Consecuentemente, una condición así, nos conduce a un personaje *mellado*, mucho menos caritativo y humano en sí que el agua, ya que esta, empática y solícita, se precipitará para prestar alivio a quien lo necesite:

¡Dulce vejez [...] premio de la vida austera, tú que marchitas los sentimientos y despojas de aguijones el corazón del hombre, ¿por qué no dejas siquiera los oídos abiertos para escuchar la lluvia que dice tantas dulzuras al desfalleciente y al moribundo? (31).

Si en el presente episodio el apoyo que brinda el fenómeno atmosférico se nos revela como exponente y agente de la comprensión, como un modelo de consuelo expresado a través de su participación afectiva en la congoja del hombre, dicha función no dejará de reiterarse con cierta frecuencia en otros casos. Entre ellos podríamos destacar por ejemplo el de su asistencia —dolorosa, sentida, lenta, oportunamente infiltrada— a los entierros y momentos de duelo: «En la casa mortuoria las gentes vestidas de luto, oyen en silencio la lluvia que canta acorde con sus sentimientos, cayendo gota a gota, como si expendiera una plegaria al menudeo» (28).

No debe pasar sin embargo desapercibido el hecho de que la comentada sordera del clérigo se desarrolle de un modo *selectivo*. Contrariamente a lo que le sucedía con los sonidos anteriores, este sordo sí logrará percibir otro tipo de emisión, la que provendría de la voz de un objeto, la de la campana: pesada, inerte, metálica, rutinaria, muy alejada del dinamismo y de las consistencias ágiles y creativas propias del agua; una señal audible, que marcará las pautas de ese proceder mecanizado, aunque no, como hemos visto, las de una conducta reflexiva, ética, consciente, que lo hubiese empujado a acompañar al prójimo, a conmoverse ante sus padecimientos: «el tañido de la campana, único motor de su cerebro, habituado a despertarse a hora dada por la costumbre cotidiana que lo obliga a cumplir sus deberes maquinales» (31).

La presentación de este religioso, amalgamado e identificado en esencia y en atributos con un espacio de clausura, pétreo en cuerpo y alma, no hace sino ahondar y reforzar la constatación de su impermeabilidad, de su sequedad, de su aislamiento (aislamiento que recurrentemente lo aparta de la lluvia), de su incapacidad, en definitiva, para sentir, para vivir, y para recibir acaso el aguacero o la llovizna: esa *hidratación* con la que lo humano o lo poético —viales del agua que constantemente Wilde rellena de conexiones, imágenes y significados— lo vivificarían:

Y mientras el viejo duerme su vida, en la ausencia de todos los excitantes de los sentidos, abandonado de sí mismo en su celda helada, la lluvia saltando sobre los tejados, apurada por las calles, chorreando por las rendijas, mandando su agua por los albañales o formando arcoíris en los horizontes, refresca, anima y vigoriza la naturaleza o enferma y destruye los gérmenes de la existencia humana.

[...]

La lluvia redobla en las bóvedas; en la iglesia desierta resuena la voz del religioso que dice sus rezos con murmullos nasales, teniendo la soledad por testigo; las naves están frías, el piso yerto, los altares estáticos como decoraciones enterradas en el teatro de alguna ciudad ahogada por las cenizas de un volcán y las imágenes de los santos, con los ojos fijos y los brazos catalépticos, parecen aterrorizadas por la lluvia que asedia, embiste y golpea las dobles puertas claveteadas (31-32).

Los porfiados vínculos entre esas dos facultades: la de percibir la lluvia y la de experimentar el sentimiento de lo poético, a las que el autor irá tejiendo entre sí con suficiente potencia asociativa, nos remiten constantemente a aquel deseo que él mismo manifestaba de poder ser un poco más vulgar, de parecerse a todo el mundo y de llegar a divertirse con lo que todos se divierten (véase García Mérou, 1973: 293), algo que en este texto se podría traducir como esa empatía suya —identificativa, en tanto que el yo y el agua se conciben prácticamente especulares— con todas las posibilidades de la lluvia: «la lluvia mansa, la niebla, la bruma, la llovizna, la lluvia fuerte, la torrencial, la continua, la intermitente, la con sol y la inopinada» (Wilde, 1899: 27), amplio registro comparable, por otra parte, con el de los estados de ánimo que tantos vaivenes acusan las personalidades más sensibles.

Esto parece diferenciarlo del grueso de la sociedad: un ser lleno de matices, atento a las sensaciones sutiles, facultado para encontrar lo bello en aquello en lo que el gusto habitual de la mayoría no lo halla —«El aire está fresco, la luz es ténue y delicada, no grosera como en los días de sol» (Wilde, 1899: 27)—, permeable a la pureza (como el agua, libre y sin contaminar, que todo lo limpia y asea) y a la intensidad de los sentimientos propios del hombre (el amor sincero y apasionado, la condolencia...), frente a ese gran resto de ciudadanos que consolidan —*solidifican*—

sus vidas en el extremo opuesto de lo insensible, de lo rutinario y monótono, de la reducción a lo material, de lo maleado, de lo grosero y de lo tosco:

Las gentes de esta ciudad han podido verme con mi sombrero grande caminando lentamente por las veredas, mientras otros corren presurosos buscando un abrigo contra la lluvia. Yo prefiero mojarme y salgo a gozar cuando llueve, como los demás hombres cuando hace los que ellos entienden por buen tiempo [...].

Por mí, bien podía no haber paraguas ni capas de goma, ni impermeables. Me irrita cuando algún tonto llama mal tiempo al lluvioso y durante un aguacero me encanto con el espectáculo que la ciudad ofrece. [...] Los edificios se lavan y se asean, el agua limpia las calles (Wilde, 1899: 27).

La actuación de este agente atmosférico es capaz de despertar o de alterar la regularidad, los hábitos y el comportamiento mecánico, un tanto alienante y normalmente desvitalizado, de los habitantes a los que sorprenderá en la calle:

[...] los viandantes andan de prisa vestidos de fantasía, los carruajes se ponen en movimiento y van dando cabezadas de un lado a otro como quien opina de diferente modo; [...] los caballos trotan haciendo saltar chispas de diamante; las mujeres levantan coquetamente sus vestidos (27-28).

Finalmente, ese abanico abierto a la poeticidad con el que la lluvia parecía darnos acceso a una realidad privilegiada, compleja en sensaciones, etérea y casi inaprensible por su conectividad ente lo espiritual y lo sensitivo, acabará plegado, envilecido, degradado; y lo hace precisamente tras la palmada y el palmetazo zafios de una ciudad —tan moderna, tan burguesa— sin tiempo para la contemplación, sin ocasión ni espacio para lo poético, en la que todo ha de ser conmensurable, físico y cuantificable, sin otros fines que lo productivo o lo rentable:

En otra escena, en medio de la ciudad bulliciosa, los diarios de la mañana y de la tarde instalan en sus columnas de telegramas, la biografía y el itinerario del último aguacero, según noticias venidas de cien leguas a la redonda, los pluviómetros marcan insolentemente la cantidad de agua caída en cada metro cuadrado, con la indiferencia científica de los datos físicos y la poética, la sublime, la encantadora lluvia, pasando por la Bolsa de comercio, experimenta la degradante y final transformación de las delicias humanas, convirtiéndose en dato estadístico y objeto de especulación (33-34).

Lo que este tipo de hombre considerado *normal*, habitante del vértigo tecnológico y urbano, hombre de pensamiento y de sentir positivistas que termina o empieza entre lo racional y la materia, hace con la lluvia al rebajarla a un mero dato estadístico, a un objeto de especulación, lo hará también con todo aquello que el autor de esta pieza considera como «delicias humanas», y que, tras la imagería con la que él

mismo fue apuntalando elementos y significados a lo largo de toda la composición, no parecen ser otras que las que se desprenden de una vivencia de lo poético.

Las dos capacidades —la evocadora y la transformadora— con las que Eduardo Wilde interioriza la percepción de estas aguas seminales, las de la lluvia, las salvará de quedarse en la simple manifestación natural, obteniendo con ello un alcance que, de no ser así, se hubiese circunscrito únicamente al del fenómeno físico. Este proceso es exponente de un *continuum* en el que las sustancias, las de la naturaleza y las de lo emotivo, las de lo sensorial y las del espíritu, se engarzan unas con otras, incorporando al ser a esa dimensión en la que objeto y sujeto se reconcilian en una especie de cortejo con aquella realidad —la de lo lírico— que se sale de lo común.

Tal sugerencia simbólica desde la que este proceso atmosférico u otras formas diferentes del agua actúan, la invitación a cada nuevo significado más allá de lo aparente a través de la equivalencia entre un hecho meteorológico (tangible, externo) y otro personal (inmaterial, interno) al que definen los intersticios de la memoria, la afectividad, las sensaciones o los estados de ánimo, no deja de recordarnos diferentes momentos de la literatura en los que mediante la intervención y la recepción creativa de dicho elemento natural, este cierto entramado entre el yo y lo otro se repite de un modo similar.

Es el caso, por ejemplo, de la correspondencia que Johann Wolfgang Goethe llegó a establecer entre el agua y la riqueza de matices del alma humana, tras haber contemplado la cascada de Staubbach en una de sus excursiones por los Alpes berneses. Fruto de ese estado de arrobamiento, de emoción, casi extático, de transferencia entre lo visible y lo invisible, fue la forja de versos como los siguientes: «El alma del hombre / se parece al agua: / de los altos cielos / a la tierra baja, / y a los cielos vuelve, / para nuevamente, / con ligeras alas, / en eterna danza, / tornar otra vez / a esta tierra ingrata»; un sentimiento, este, de invasión, de emborronamiento entre su subjetividad y el entorno, que lo llevaría finalmente a exclamar «¡Oh, alma del hombre, cómo / al agua, te asemejas! / y tú, humano destino, / al viento ¡cuál recuerdas!» (Goethe, 1887: 991-992).

Esos arriba y abajo conectivos entre el cielo y la tierra, esos recorridos por los niveles diferenciados del mundo, que discurren en paralelo a las mudanzas o a los momentos múltiples por los que pasa el yo y que Eduardo Wilde insinuaba con su lluvia, con la omnipresencia del agua como una extensión también psicológica capaz de

literaturizar la realidad común, tampoco se alejaban de otras concepciones, aunque sin llegar a los extremos de algunas de estas, como la que reflejaba la cosmovisión del poeta postsimbolista francés, enérgico exterminador de los principios científicos y racionalistas del positivismo, Paul Claudel: visión, la suya, mucho más radical, más metafísica o mística, más orgánica que la de Wilde, puesto que en ella concibe de un modo absoluto la integración entre su ser y el universo, y postula que el fin del arte es buscar esos conjuntos en los que todo se compensa y se armoniza, y en el que las cosas solo significan algo por sus relaciones con las demás.

En el constante punteado diseñado por esta clase de visión que se extiende desde lo estético hasta lo místico, en esta malla de interrelaciones establecidas entre los diferentes órdenes de lo existente, a la que Claudel, por ser parte constituyente de esta suma armónica, se incorpora, se incorporará también con frecuencia al agua como un agente ubicuo que se convierte en conductor capacitado para conectar lo humano, lo terreno y lo divino. Así, inmerso en esta red de llamadas entre las cosas, accede el sujeto al reconocimiento y al sentimiento de la complejidad de un mundo que tiende a la unidad de la carne y de lo etéreo, y en la que según decíamos en más de una ocasión, dicho elemento —acuático— adquiriría protagonismo.

En su obra *Positions et propositions*, el poeta francés lanza este tipo de vínculos al declarar que «Todo lo que el corazón desea puede siempre reducirse a la figura del agua» (Claudel, 1938: 235; la traducción es nuestra), y en *L'oiseau noir dans le Soleil levant* (título que, por cierto, sería también el nombre con el cual, magnetizado por la filosofía y por la estética oriental, Claudel llegaría a identificarse: *el pájaro negro en el Sol naciente*) se expresará igualmente esa idea de lo líquido como vehículo y como posible medida de los integrantes del cosmos. Él mismo afirma que desde la concepción que ofrece la mentalidad japonesa (cultura que admira y en la que no deja de inspirarse), para hallar lo sobrenatural no hay que ir más allá de la naturaleza, porque esta es literalmente «supernaturaleza, esa región de autenticidad superior donde el hecho en bruto es transferido al dominio del significado» (véase Raymond, 1983: 148): «De este modo el agua es la mirada de la tierra, su aparato de medir el *tiempo*», pues «todo se compone en torno de esta agua que piensa», y los ojos serán acaso «ese charco inesperado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros» (véase Bachelard, 2002: 54-55). En la segunda de sus *Cinco grandes odas*, “El espíritu y el agua”, la paridad entre esta, el ser y lo creado se sella en reiteradas ocasiones:

¡Puesto que ya no tengo mi lugar con la cosas creadas, sino
mi parte con eso que las creó, el espíritu líquido y lascivo!
[...]
Huele a agua, y soy más líquido que ella misma!
[...]
Así el agua continúa en el espíritu, y lo soporta, y lo alimenta,
Y entre
Todas tus criaturas y tú hay como un enlace líquido.
[...]
Y produzco el agua con mi voz, semejante al agua que es agua
pura, y porque ella nutre todas las cosas, todas las cosas se
reflejan en ella.
¡Así la voz con la que yo hago de ti palabras eternas! No puedo
nombrar sino lo eterno (Caudel, 1997: 22-30).

Marcel Raymond, en su obra *De Baudelaire al surrealismo*, ya acusaba estos nudos de analogías, de correspondencias o simplemente de equivalencias, que el poeta francés ataba y apretaba entre las *especies* del alma y las del cuerpo, entre lo físico y lo psíquico o lo metafísico, gracias a la condición de un espíritu que Claudel consideraba «perceptible a los sentidos», y de unos sentidos que recíprocamente resultaban «permeables y transparentes al espíritu»; en este proceso, el agua repetía su capacidad para filtrarse, para visualizar, para representar o para ser reflejo de todo los seres y de todos los *estares* que se comunican a lo largo y ancho de los diferentes escalones de la realidad:

El cosmos es aquí evocado constantemente, hecho presente, indiscutible. En ese lenguaje metafórico mismo, lo espiritual se mezcla con lo carnal como el agua penetra en secreto una sustancia porosa [...]; lo visible y lo invisible garantizan mutuamente su existencia y la realidad de la materia atestigua la realidad del alma (Raymond, 1983: 154).

Este tipo de materia interventora, poetizada, que, como arriba se expresa, da testimonio de la realidad del alma acompañando e intensificando con sus atributos físicos la complejidad inasible de la emoción humana, del espíritu del hombre, se confirma también en la segunda de aquellas dos composiciones que, como señalamos y según sus propias palabras, Eduardo Wilde quizás no hubiera escrito de poder haber sido, siguiendo su deseo, menos extraordinario y más dichoso, un poco vulgar incluso, más parecido a todo el mundo y así pasar insensible y plácidamente su vida, dispuesto a hallar complacencia y satisfacción en aquello en lo que el resto de la gente, a diferencia de él, solía hallarlas; era "Tini", un relato sobre la enfermedad, la agonía y la muerte de un niño, que García Mérou consideraba desgarrador y terrible, y que no hace más que

señalar en Wilde y en su condición de artista, capacitado para percibir fibras sutiles y recónditas de la realidad a las que una visión común no enfoca, una especie de aristocracia del sufrimiento.

Este *linaje* sufriente lo distingue de la indiferencia y de la tosquedad en la que incurre la civilización de su época, la cual, obstinadamente basta, grosera y zafia a sus ojos, no le parece dotada ni interesada en sobrepasar los planos de lo material, de lo inmediato, de lo consumible, de lo que actúa en superficie. La inclusión de pasajes o de finales contrastados, y a veces *secantes*, como este de "Tini", de los que el autor se vale habitualmente como técnica de choque a través de la irrupción en ellos del *humour* desestructurante (humor tan recurrente en su obra del que ya habíamos hablado), acaban cosificando y degradando con su efecto la complejidad, la profundidad y la grandeza, bien del sufrimiento, bien de cualquier sentimiento humano, hasta simplificarlos o reducirlos a la categoría ramplona de la mercancía y del objeto: categoría en la que el burgués se mueve y la única que entiende; es su forma de denuncia, pero también de descubrirse, una y otra vez, dolorosamente diferente.

A las «cruels observaciones» —así descritas por el propio García Mérou (1973: 296)— con las que Wilde nos descubriría la *fealdad* que sus cuadros narrativos consiguen bajo ese punto de fuga hacia el que él dirige las líneas —delgadas o gruesas, pero oscuras— de su humorismo, de esos cuadros, por consiguiente, *en perspectiva*, para mostrarnos críticamente, a través de *lienzos* tan expresivos, tan informativos, cómo la sociedad en la que vive concibe y gestiona esa realidad que resultará menguada por ellos y en la que todo se envilece hasta rebajarse a un simple asunto de mercadería, el autor de los *Recuerdos literarios* añadirá una serie de reflexiones personales acerca de "Tini". Estas ponderaciones que nos brinda García Mérou precisamente acentúan, subrayan y ensalzan la existencia necesaria de ese ámbito loable en el que lo misterioso, lo espiritual, lo trascendente y lo inaprehensible acompañan y envuelven, como siempre debería suceder, la experiencia punzante del fallecimiento de un niño: experiencia que, sin embargo y según veremos más adelante, está a punto de ser escarnecida.

Alternadas con sus profundas observaciones, García Mérou incluirá algunas de esas líneas finales de la composición de Wilde, en la que este *visualizaba*, casi caricaturizaba, el proceder despreciable con el que los integrantes de dicha estructura social recibían, vivían, simplificaban, el triste trance; digamos que cuanto más se incide en la elevación que hubiera correspondido a la naturaleza de ciertos asuntos —asuntos

como este—, mayor es la percepción de la degradación a la que un hecho tal acaba siendo sometido. De este modo enfatizaba el presente suceso, justo antes de ofrecernos, intercalados con los suyos y con la seriedad de los mismos, los fragmentos intencionadamente *cómicos* pertenecientes al texto de “Tini”, en los que su autor, haciendo uso de ese humor cáustico y mordiente, no hacía sino poner en evidencia cómo se acometería un infortunio de esta magnitud desde la perspectiva del burgués. Sirviendo de anuncio a la descripción de Wilde (testimonio de esa especie de ultraje, de esa banalización social de un acto luctuoso), estas eran las palabras con las que Mérou la presentaba, tras haber elogiado previamente otros momentos de “Tini” en los que dicha vivencia en torno a la muerte sí iba acompañada de la altura, del sentir, de la intensidad espiritual adecuada, a la manera de auténticos maestros en el manejo de lo impenetrable, entre cuyos nombres sonarían los de Baudelaire o Poe:

¡Ah! qué fúnebre y desoladora melodía, la de estos párrafos que caen sobre el corazón como una lápida tumularia y no han sido superados todavía por ninguno de los sombríos poemas de Poe, Baudelaire y Rollinat!

[...]

Y, después de estas pinturas minuciosas, de este lujo de detalle, de esta fantasía macabra sobre un tema conmovedor, después de toda la poesía real, terriblemente desolada de la muerte de un niño, estas variaciones funerarias que parecen arpeggios arrancados al violín mágico del consejero Kréspel, y cuyo género de *humour* recuerda las últimas estrofas de la *Comédie de la Mort*, de Gautier, o la conversación de la novia y el gusano en el primer canto de este poema sepulcral (García Mérou, 1973: 294-295).

Es así como García Mérou densifica primero con sus notas esa atmósfera que brilla entre la oscuridad insondable, el resplandor hiriente del pesar humano y los diferentes tonos del arcano, detallándola con alusiones no solo al imaginario funerario del que se nutre la psicología del dolor, como el de esa «fúnebre y desoladora melodía» contenida en unos párrafos que «caen sobre el corazón del hombre como una lápida tumularia», sino que después, quizás sus referencias lleguen a sobrepasar incluso el dominio invisible —pero aún natural— de los sentimientos, y nos adentren en un estrato —sobrenatural— todavía más resbaladizo y nebuloso de lo real, más alejado de ese mundo chato del filisteo: el que limita con lo incomprensible a través de roces con lo fantástico y acaso con lo siniestro; las variaciones mortuorias en torno a la poesía palpable (aunque ignorada por la impiedad de su entorno), «terriblemente desolada de la muerte de un niño», acaban intensificándose y avanzando en complejidad hasta alcanzar una órbita de inquietante extrañeza en la que la magia, la paraciencia o lo demoníaco

pueden dar respuestas que resultan ajenas, y nunca al alcance, de las que por el contrario corresponden a una mentalidad positivista. Es, por ejemplo, el proceso en el que esa melodía fúnebre llegaría a parecer ser *sobre-ejecutada* desde los «arpeggios arrancados al violín mágico del consejero Kréspel».

Este personaje —Kréspel o Créspel— se corresponde ni más ni menos que con el inquietante protagonista de *El violín de Cremona*, uno de los cuentos del escritor y compositor alemán que tanto se movió entre las categorías de lo fantástico y de lo siniestro, E. T. A. Hoffmann. En él se narra cómo Kréspel, conocedor de las artes nigromantes, logró encerrar en su violín las almas de una famosa diva a la que había amado y la de su propia hija Antonia, confiriendo a este instrumento y a la música que de él salía ese carácter diabólico y sobrenatural que lo sitúan a la altura del también violinista *mefistofélico* que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX, Niccolò Paganini, y en quien Hoffmann pudo haberse inspirado.

No es la única circunstancia en la que García Mérou trae a colación a este personaje. En su volumen de poesías recogidas entre los años 1880 y 1885, hay al menos dos composiciones en las que Kréspel interviene como una llave de acceso o como un componente más que nos introduce en ese estrato de oscuridad y de misterio tan distante de una realidad común.

El poema “*Bric-a-brac*” es uno de esos ejemplos. La dimensión extraordinaria, extraña, exenta de normalidad, a la que el «cerebro enfermizo» del autor nos conduce desde las estrofas iniciales y cuyo comienzo se genera dentro de territorio abismal del propio sujeto, va abriendo sus puertas ante los golpes de la introspección y de la soledad para descubriremos un espacio fascinado, híbrido y de continuo tránsito con subidas y bajadas entre lo espectral y el ideal, pero que nunca se detiene al nivel de lo terreno:

Guardo en la cámara oscura
De mi cerebro enfermizo,
Mil espectros, que el hechizo
Del pensamiento conjura!

¡Oh soledad! Tú levantas
Mi espíritu a otras regiones;
Alumbras mis reflexiones,
Y mis éxtasis encantas.

[...]

¡Tal es tu poder inmenso,
Faro interior que deslumbras
E iluminas las penumbras

Del corazón indefenso!

[...]

En las noches solitarias
Mezclando a los mismos males
El himno y las saturnales,
El réquiem y las plegarias!

Paseando al corazón solo
Encima del cielo azul;
Sustituyendo a Irmensul
Por la belleza de Apolo!

[...]

La que permite que ondule
A nuestra vista el placer;
La que nos hace beber
La copa del rey de Thule!²⁶

[...]

¡Ilusión! Tú sobrepujas
Todos los seres que inventa
El pincel que nos presenta
El sábado de las brujas:

Y al escuchar tu palabra
Parece que el alma herida,
En el vértigo perdida,
Gira en la Danza Macabra! (García Mérou, 1885: 95-101).

A estas regiones superiores, un tanto extáticas, que parecen franqueadas por la excitación propia de un espíritu agrandado, agitadas por cierto grado de confusión y de caos —de *bric-à-brac*, pronosticado por el título— que nos revuelve entre la luminosidad del «himno» y la oscuridad de las «saturnales» o del «réquiem», batidas por «vértigos» y demoníacos «giros» que amplían los umbrales de la percepción y del conocimiento, se incorpora, como decíamos, la sobrenaturalidad de ese estado de lo sublime a la que también nos arrastran los sonidos con los que Kréspel rompía el orden natural:

La que hace al alma sublime

²⁶ Curiosamente *La copa del rey de Thule* sería el título con el que en el año 1900, dando paso a toda una iconografía de cisnes, pavos reales, princesas góticas de genealogía mítica y germánica, Walpurgis, faunos, esfinges, *femmes fatales* y un largo etcétera incluido en la exuberancia temática del modernismo, el escritor andaluz Francisco Villaespesa se adentraba en este movimiento, rompiendo con la línea tardorromántica a la que aún tendía su poesía anterior. Será precisamente esa tierra fabulosa y legendaria de Thule (tan querida por los modernistas), límite del mundo conocido y fronteriza con el ensueño, la que le sirva de escenario para la implantación de esa nueva lírica que se complace en lo decadente, en la búsqueda de forzadas pero exquisitas sensaciones, cuyo complemento bien pudiera ser el de una experiencia al alcance de la imaginación, de la melancolía, de la neurosis, o de un complejo y misterioso erotismo trascendente que corroee con la oscuridad de su belleza.

Cuando, en solitarios giros,
Alza Hoffman [sic] sus vampiros,
Y el violín de Kréspel gime! (García Mérou, 1885: 99).

La otra composición perteneciente al mismo autor en la que volvería a hacer acto de presencia la figura de este violinista con toda su carga de inquietante opacidad y de movimientos por territorios poco normales, territorios en penumbra, es la que recibe el título de “Lavinia”. La cita que García Mérou elige como encabezamiento de este poema, curiosamente sería recogida de la obra *Albertus*, de Théophile Gautier, escrita en 1831 y publicada en 1832, en la que con sedimentos aún románticos, Gautier empezaba ya abrazar, con su insistencia en lo plástico, la teoría del “Arte por el Arte” (más explícita en sus *Esmaltes y camafeos*, del año 1852), empujado por su aversión hacia ese mundo que, obediente al funcionamiento del régimen burgués, consideraba regido por unos criterios de rentabilidad y de utilidad omnívoros, visiblemente inconciliables con la pureza o con la autonomía artística, y con el reconocimiento de todo aquel que de este modo llegase a profesarlas. El retiro de ese exterior que el artista determina, lo recluye en el minúsculo pero denso interior del taller, del estudio, del espacio solipsista proclive al ensimismamiento estético y creativo, en el que sí podría hacer de esa dedicación, inútil ante la sociedad, su profesión de fe. Bajo los techos de este refugio, casi hermético, del que cerrará sus puertas para preservarse de un mundo hostil a lo poético, expresaba el francés en el prólogo de *Albertus* la idea de que una cosa dejaba de ser bella en cuanto se convertía en útil, en cuanto el hombre la desviaba y la depravaba para ponerla a su servicio (Gautier, 1833: II).

Precisamente esta obra de Gautier recogería parte de este ambiente de estancia exquisita, de tendencia al coleccionismo y al culto del objeto —precioso, pero en ocasiones también decadentemente oscuro— con el que poder repoblar de un solo golpe la Belleza de las realidades del espacio y las del sujeto artístico (realidades que, en definitiva, así planteadas, parecerán cartografías de un mismo viaje): en ellas se acumula la suntuosidad y el exotismo de los materiales visuales y acústicos de Oriente a través de las campanillas de las pagodas, de las lacas, de los tarros del Japón, de los abanicos de la China, de porcelanas y de pedrerías (Gautier, 1833: 337); pero no solo es este *órgano* de sensualidad el que se estimula, sino que la lejanía en el tiempo también hará otro tanto con aquel que regula las secreciones de lo mítico, al reincorporar a este paisaje de museo las pulcras piezas de un Medievo de corseletes, yelmos, retorcidas armas, de rabeles o salterios ya en desuso. Toda esta imagería, a la que se añaden

yesos, mármoles, dibujos o las pinturas de Giotto, de Cimabúe, de Watteau o Perugino, entre otros, harán de este ámbito un auténtico espacio —sensorialista, plástico, improductivo— de cultura, muestrario de hojas arrancadas de un libro (en palabras del autor) que, como él mismo también expresaría en estos versos, constituye un universo apartado que no se parece en nada a nuestro mundo, una dimensión fantástica donde todo lo bello de cada época y de cada país conviven, donde todo le habla a las miradas (Gautier, 1833: 336), donde todo es, finalmente, poético.

Por supuesto, en la factura de esta "Lavinia" a la que daba paso la cita del *Albertus* de Gautier, García Mérou no guarnece sus estrofas con los colores del esteticismo, ni con la acumulación laboriosa y ornamental de ese bazar culturalista, en los que el francés sí se aísla: en ellos encuentra su medio de maceración como artista contraburgués de lo exquisito y allí da alcance a la presa —ya materializada, conseguida, multitexturizada y poética— tras la que corría en su persecución de la Belleza.

Hay, por el contrario, en el texto de García Mérou, texto que en muchos aspectos es aún deudor del romanticismo, muestra de esa intención escapista de sobrepasar una realidad anodina, que dicho autor parece poder esquivar y superar. Para ello, al igual que le sucedía a Eduardo Wilde con su tiempo invernal, con aquella luz atenuada y gris, con el agua, con ese poder desde el que lo lluvioso, bajo un lirismo embaucador, golpeaba sus ventanas para moverlo, para conmoverlo, él buscará su vía en un ambiente muy similar: el del invierno, el de la noche, el de esa lluvia que, siendo melancólica, también será capaz de llamar a su espacio más intestino, más esencial, y más proclive, por lo tanto, a lo poético; lugar silencioso, en el que su callado corazón reposa y termina abriéndose a lo menos visible (García Mérou, 1885: 253). Es así como Mérou lograría ponerse en contacto con ciertas regiones íntimas y en penumbra, alejadas, irreales, que resultan de los puntos de encuentro entre la imaginación, la evocación idealizada de los tiempos perdidos y una poetización a la que nos conduce la vivencia del viaje literario:

Unos vuelven la vista hacia el pasado
Evocando su imagen transitoria;
Otros recuerdan la perdida historia
De un sueño de ventura disipado;
Otros, escriben versos; yo, contento,
Dejo libre vagar mi pensamiento,
Tomo y recorro con afán ansioso

Una vieja novela, y al conjuro
De su acento, se puebla mi reposo
Y se ilumina mi cerebro oscuro! (García Mérou, 1885: 254).

Y ese reposo que, como él expresa, al dejar vagar libre su pensamiento poblará con personajes sublimados, puesto que, por la doble procedencia de los mismos —la literaria y la de épocas pretéritas—, estos se prestan a la mitificación, lo hará reviviendo una atmósfera de reinas, de pajes, de hidalgos reyes envueltos en ricos trajes, de combates de lanza y escudo, de «héroes del amor y de la guerra», en la cual coexisten «Gorenflot y su pollino», «la tizona del valiente Chicot», «Artagnan» o «Monte-Cristo» (García Mérou, 1885: 255).

Esta lejanía de espacios y de tiempos en la que se recrea y a través de la que voluntariamente se desvincula de una realidad común, también lo lleva hasta otros momentos de elevación, en los que de nuevo intervendrá una remembranza hermosea de diversos protagonistas de la Historia y de la literatura, pero que ahora se incorporan a ese estado idílico, estado que el poeta no deja de buscar, resultante de una combinación con los recuerdos de su infancia; eran aquellos días de la edad primera en los que «amaba la pereza y el sueño vago», en los que su espíritu, acuático y aéreo a partes iguales, pero desde luego huido de lo terrenal, poseía la hermosa serenidad de un lago (García Mérou, 1885: 255-257) cuyo fondo repetía, como un reflejo, el latido de la luz, la pulsación del cielo. Aferrado a este estadio, y a su vez negándose al mundo de las matemáticas, de la química, de una ciencia que en general desencadenaba el efecto contrario provocándole antipatía o incluso terror, despertará al sentimiento, a la pasión amorosa, según las formas, otra vez ilusorias, otra vez *sintéticas*, que en él dejarían los moldes literarios, fuesen los de la virtud, o los de la belleza depravada de la *femme fatale*:

Mi pecho ansioso de pasión profunda
Y lleno de ilusión retrospectiva,
Era una tierra virgen y fecunda...
La bella Helena, la Romana altiva
Herida por la mano de la muerte,
Las víctimas del odio de la suerte,
Las virtuosas, las débiles, la impura
Que Lysístrata llamaría hermana:
Cleopatra, reina; Aspasis, cortesana;
¡Yo amaba a todas con igual ternura!... (García Mérou, 1885: 257).

Estos amores-tipo que temáticamente vertebran tanto el *Albertus* de Gautier, cuyo fragmento daba paso a la composición de García Mérou, como la propia

"Lavinia", también nos introducen en ese espacio literario que iba a ser considerado muy poco recomendable para las buenas costumbres, para la virtud y para la moralidad ejemplar de una sociedad que, por el contrario, hacía alarde de ellas. Así lo expresaba el poeta francés, al advertir que aquello que él escribía no estaba destinado a las niñas, y que sus versos no eran precisamente un catecismo²⁷, algo que no es de extrañar, dado que el argumento de esta obra nos presenta cómo un joven artista, seducido por una bruja cuya apariencia se transformará en la de una hermosa muchacha, acabará sucumbiendo y entregando su alma.

Bajo una atmósfera similar (que aún arrastra no pocos lodos del romanticismo), se presenta la belleza de Lavinia, sellada por lo enigmático, por la sordidez, por lo sombrío: —«Y brillaba en la sombra —como estrella / Que en la noche se ve resplandeciente—, / Con ese cuerpo que al doblarse ondula, / Con ese ardor de sangre efervescente / Que en oleadas eléctricas circula...» (García Mérou, 1885: 275). Pero esa belleza empieza a corromperse, a pervertirse, a hacerse maldita y turbia: al ser abandonada, en este caso por Alberto, utiliza su poder de atracción como moneda de cambio para obtener venganza: «—“Soy bella —prosiguió— quiero ser tuya / [...] / Yo te daré mi vida como ofrenda, / Yo ligaré mi suerte con tu suerte [...]” / Y él contestó: —“Di, ¿cómo poseerte?” / —“Siendo mi vengador. Tóname, y mata...”» (García Mérou, 1885: 276). Es precisamente cuando aparece de nuevo Kréspel, contribuyendo con su presencia a ese ambiente de nocturnidad, de vaguedad y de misterio que, con sutiles zarpas de perturbadora bestia, araña o roza velos de lo real, hasta sugerirnos, tras este, algunas de las inquietantes formas con las que lo sobrenatural se puede vislumbrar, con las que nos magnetizará lo abyecto, con las que se nos enseñará a «quebrantar la copa de la ciencia»:

¡Una... dos... media noche! Hora suprema.
¡Escuchad! ¿No parece que se agita
El mundo entero? El corazón palpita.

²⁷ «Moi qui ne suis pas prude, et qui n'ai pas de gaze
Ni de feuille de vigne à coller à ma phrase,
Je ne passerai rien...
[...]
Ce que j'écris, n'est pas pour les petites filles
Dont on coupe le pain en tartines. Mes vers,
Sont des vers de jeune homme, et non un catéchisme».
(Gautier, 1833: 349-350)

¡No hay en la sombra quien no rece o tema!
¡Despierta, Macbeth! Pálidos se oprimen
Los labios finos del rencor. El crimen
Afila su puñal. La virtud llora,
Y el vicio alegre entona sus canciones...
¡Media noche! ¡Hora de pesares, hora
En que se exaltan todas las pasiones!

XLVII

Puck está cerca. Hay voces que nos llaman
Y nos engañan. Hoffman se sacude
Y oye el violín de Kréspel. Todo acude
A un conjuro siniestro. Se derraman
Apariciones vagas por el viento.
Cada canto es el eco de un lamento.
Los muertos dejan su ataúd y giran;
Los genios llagan por ocultas sendas;
Los que duermen se agitan y suspiran,
Pasa el aura impregnada de leyendas.

XLVIII.

¡Media noche!... Silencio. El viejo Fausto
Comprende derrotado su impotencia,
Y, al quebrantar la copa de la ciencia,
Cae, maldiciendo su destino, exhausto.
Claudio Frollo, con lúgubre amargura,
Graba: *Ananké* sobre la piedra oscura (García Mérou, 1885: 277-278).

Las alusiones al viejo Fausto y a Claudio Frollo (nombre, este último, que no puede sino trasladarnos a las páginas de *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, a través del personaje de Claude Frollo, archidiácono de dicha catedral e intelectual seducido por la alquimia, pero también víctima de la pasión sexual dramática que en él despierta la belleza de la gitana Esmeralda) redondean este orbe de oscurantismo del que, en su transcurso, se va tiñendo *Lavinia*, y en el que la noción de ineludibilidad (de esa fatalidad funesta bajo la que acontecimientos como estos se desencadenan ante la intervención de fuerzas que actúan de tirantes entre lo humano y lo demoníaco o divino, entre lo natural y lo sobrenatural) quedará grabada sobre una «piedra oscura» con ese término que tan bien recoge dicho concepto, y que no es otro que el de *Ananké*, término que, por otra parte, también nos llevaría hasta el de la composición que Rubén Darío incluiría en su *Azul...* (1888), “Anánke”²⁸. Esta pieza dariana, expositora de una

²⁸ Así aparece el título en el tomo V, publicado en el año 1953, de las *Obras completas* de Rubén Darío.

plasticidad y de un cromatismo tan cercanos al parnasianismo, tan adecuados para la expresión de esa Belleza que parecería poder coserse con seda *azul* a los pretendidos estados —siempre ideales— de beatitud y de dicha (representados aquí por una paloma «feliz» y en armonía con la floresta que el autor sublima), acabará, al igual que la de García Mérou, teniendo el mismo remate funesto. El desenlace no hace sino responder al infortunio inexorable que el propio título proclamaba: el «gavilán infame» pondrá fin, ejecutará de un golpe ese universo, en el que, aunque a ella se aspire, no semeja tener cabida —cabida real— tal Belleza, a no ser como una ilusión de la que, en esta circunstancia concreta, tal «pájaro zahareño» nos despierta, para darnos de bruces con ese funcionamiento cruel, atroz, sin perfección, pero, al parecer, auténtico, de la realidad y de sus leyes²⁹.

Después de toda esta serie de referencias intertextuales que se han venido encadenando y cuyos orígenes nos retrotraían a las afinidades y a las coincidencias halladas entre estos elementos y aquellos que asimismo integraban la inquietante atmósfera de "Tini", recordaremos que Eduardo Wilde iba a cambiar el sentido final del relato (algo que también indicábamos ya anunciado por García Mérou en su valoración de esta composición, cuando nos adelantaba todo lo que vendría «después» (1973: 294-295), incluyendo como broche próximo a sus conclusiones la visión humorística de ese suceso en torno a la agonía de un niño: una visión, que a través de su mordacidad daría al traste con la altura y con la profundidad del tema, así como con cualquier atisbo de poetización inherente a esta circunstancia (tanto la que hubiera emanado de su emotividad, como la que le correspondería al tratamiento de ese tipo de dimensiones o

²⁹ «¡Soy feliz! Porque mía es la floresta...»
[...]

—«¿Sí?», dijo entonces un gavilán infame,
y con furor se la metió en el buche.

Entonces el buen Dios, allá en su trono,
(mientras Satán, por distraer su encono,
aplaudía a aquel pájaro zahareño),
se puso a meditar.

Arrugó el ceño
y pensó, al recordar sus vastos planes
y recorrer sus puntos y sus comas,
que cuando crió palomas
no debía haber criado gavilanes».
(Darío, 1953: 744-745)

de fenómenos, fronterizos con lo inexplicable, y tan familiares al propio hecho de la muerte); con ella, con esta presentación casi cómica, pondría de relieve el contraste, a modo de exhibición crítica, de cómo, y según su opinión, los hombres *normales*, los hombres *de a pie*, sus conciudadanos, vivían, en realidad y lamentablemente, acontecimientos semejantes. En este duelo que se sucede tras el fallecimiento de Tini, lo espiritual, lo psíquico, lo místico, lo íntimo, se reducirá a una peripecia en la que todo se convierte en sustancia contable, rentable, y en la que el sentimiento definitivamente desaparece bajo una ceremonia de la materia, de la apariencia, del trabajo, o de esos hábitos rutinarios, desgastados, bajo los que lo humano, como muestra a continuación el cuadro de Wilde, se desvanece:

¡Las horas continuaron pasando con su número de orden marcadas como camisas de gente metódica!....

¡Es una felicidad morir en la estación de las flores! El cajón de Tini iba literalmente cubierto de ellas y la mano callosa del sepulturero deshizo más de una corona al tratar de llenar su función municipal.

¡Y qué bueno es vivir en un pueblo donde hay carruajes de todas las clases y de todos los precios; empresarios de diligencias, de ómnibus y de coches fúnebres; de coches fúnebres, sobre todo: para casados, para solteros, para viejos y para niños!

[...]

Y los cocheros sentimentales de los acompañamientos, que han aprendido a afligirse por el fallecimiento de todos los desconocidos, o por la tarea monótona de transportarlos por el mismo camino y con el mismo paso, ¡qué pesar insólito manifiestan sus sombreros abollados y sus guantes de algodón, mientras metodizan su marcha, gestionando la última cuenta de su patrón, tras el deudor que llevan a enterrar, junto a las coronas de siempre-vivas, marcadas con una calumnia de terciopelo negro que dice: «¡eterno recuerdo!!» (Wilde, 1899: 66-68).

Y no solo estos hombres a los que el autor parece cosificar tras presentarlos prácticamente como simples piezas funcionales, operativas, adaptadas a ese engranaje social en el que, sin otra pretensión, encajan, estaban siendo buena muestra de la deshumanización (a la par que de una realidad que, en consonancia con ellos, se manifestaría asimismo carente y privada de poesía). Tanto a aquella naturaleza —a sus animales y a sus elementos— como a aquel entorno de interiores definidos por sus objetos cotidianos (espacios ambos a los cuales, y antes de este final corrosivo que introduce en "Tini", Wilde insuflaba de *animismo* —recurso que también fue determinante en "La lluvia"—, transformándolos con ello en extensiones apreciables de su yo lírico en la medida en la que estos lo acompañaban y se hacían eco de los sonidos de su íntimo sentir, eco de la empatía o de la antipatía hacia sus protagonistas), se les vuelven a atribuir cualidades psíquicas y antropomórficas, pero que ahora serán

asignadas bajo unas formas de ironía o de sarcasmo (tratamientos por los que, en lugar de convertir a estos personajes en acompañantes del ánimo, del pensar del autor, lo distancian de la realidad retratada) que nos conducirán hasta la caricatura: algunas más, dentro del conjunto social de este espectáculo lamentable en el que, rebajándolos a *ras del suelo*, igualará a bestias, cosas y personas:

¡Qué gran ventaja poder llevar un buen acompañamiento y que hasta los caballos y los vehículos se vistan de luto o se adornen con penachos blancos! ¡Cómo retrata esto los sentimientos humanos! ¡Un llamador con tules negros, un cuadro de Mefistófeles cubierto de merino, una vela de estearina con corbata oscura, y hasta las teteras con capuchón de duelo, son la expresión más seria del pesar por la pérdida de un deudo!

Las teteras principalmente, ¡qué té tan amargo hacen cuando están de luto! Y si ustedes vieran con qué desgano comen su limosna de pasto averiado los caballos de las cocherías cuando vuelven del cementerio, comprenderían la aflicción que los oprime y se explicarían el aspecto dolorido que ofrecen cuando cojean su trote de alquiler, balanceando sus penachos por las calles y caminando sin ojos delante de un catafalco con ruedas (Wilde, 1899: 67).

Esta especie de cuña de *humour* que realza y ejerce su presión desde el ridículo, desde lo grotesco o hacia lo absurdo, para llamar la atención de cómo están siendo vividas habitualmente este tipo de experiencias serias y dolientes, experiencias también de lo inmaterial e incorpóreo, de cómo la insensibilidad y la ceguera espiritual de esa civilización reflejada actúa, Eduardo Wilde, revestido por una sátira limítrofe con lo jocoso, nos hará entrever bajo ella ese desnudo suyo afín con el sentimiento humano y con las realidades a veces invisibles, que están siendo descartadas o, en otros casos, escarnecidas por la sociedad contemporánea a él. Este humor —enmascarado, máscara y también mascarada— parece cumplir con las funciones y con muchos de aquellos rasgos definitorios que en torno a este concepto habían sido expuestos por Thackeray, por Láinez o por el propio García Mérou, a raíz de una serie de referencias más o menos directas de estos con respecto a los textos de Wilde, según hemos indicado con anterioridad (García Mérou, 1973: 291-293).

Frente a una mordacidad así, parapeto del sujeto ante el mundo, es precisamente al final de "Tini", justo después de esta exposición que advertíamos un tanto burlesca pero de recrudescido fondo y con la que Wilde nos informaba de la impostura social, de esa mercadería sin humanidad a la que la vida, en todos sus registros, parecía reducirse, cuando dicho autor emerge de nuevo en el relato, ya sin el distanciamiento del disfraz en el que se preservaba y al que daba forma con el juego de las telas y los velos del humor. Resurge ahora evocativo, como también lo había sido en

tantos momentos de "La lluvia", siendo testigo y a la vez partícipe de esas regiones del más allá de la materia, de las que otra vez, y junto a la respuesta solidaria de una naturaleza con cualidades psíquicas y antropomórficas, entraría en una especie de comunión o de afinidad con ese todo que se percibe en parte tocado por el misterio, bello, trascendente y emotivo; una dimensión, esta, que el resto de su entorno social solo ignoraba o pervertía:

Tini, ¿dónde estás? Cuando corre una estrella por los cielos y cae para hundirse en los mares, ¿tú viajas en ella? Cuando las hojas de los árboles de tu casa hablan en voz baja con el viento, ¿dicen algo de ti? Cuando mi corazón se oprime al ver un niño rubio como tú, ¿es tu mano pequeña la que me lo aprieta desde el otro mundo? Cuando se evaporan las lágrimas que tu muerte ha hecho derramar sobre la tierra, ¿el pesar que disuelven llega hasta ti? ¿Dónde estás, dime? ¿Habré de morirme para verte? (Wilde, 1899: 68).

De la misma manera que había sucedido en el relato anterior, Eduardo Wilde volvía a mostrarnos, casi en un único golpe de efecto que parecía concentrarse en aquellos no demasiado extensos renglones correspondientes a su descripción satírica de las escenas y de las costumbres ciudadanas con las que se acercaba al cierre de cada una de estas dos piezas, en qué medida los intereses impulsores del comercio y de la economía, los objetivos, las prioridades y la mentalidad práctica y positivista de aquel *animal laborans* que se estaba haciendo fuerte y que lograba imponerse en la modernidad, anulaban otras posibilidades de concebir lo real: posibilidades entre las que, por supuesto, se incluía la de la vaguedad y la de la aparente inutilidad de lo poético.

De este modo se reproduce en "Tini" prácticamente el esquema de "La lluvia": si en esta última, todo aquello representado por ese agente meteorológico que era la manifestación sostenida de un yo lírico y que el escritor englobaba dentro de la categoría de sus elevadas «delicias humanas» (esto es: el goce de la belleza, la experiencia del sentimiento, una vivencia *amplia* del espíritu para adentrarse incluso en lo sobrenatural) acababa reducido a la simple constatación de un fenómeno físico, de un dato estadístico, de un hecho con presumibles repercusiones en la economía (Wilde, 1899: 33-34), en "Tini" esos mismos niveles superiores (los conectados con lo profundo o, en ocasiones, hasta con lo arcano, del alma humana) que deberían definir el episodio de la agonía, de la muerte y del posterior duelo de un menor, terminarán igualmente envilecidos y rebajados, al mostrarse vividos mezquinamente por una sociedad que los

valora como un simple negocio funerario (negocio del que Wilde nos ofrecía esa versión bufa que le servía de denuncia).

Dos eran las visiones de la muerte de Tini (la mercantilizada o la concebida como una experiencia que se eleva a lo espiritual), y dos, las realidades correspondientes cada una de ellas (la del burgués y la del *poeta*) que colisionan entre sí. Pero antes de la narración incisiva y punzante que prácticamente ponía fin al relato, por la cual, según ese primer punto de vista mencionado, veríamos con los ojos del comercio, participaríamos de las escenografías de la farsa, y con la que su autor parecerá querer despertar nuestra conciencia al exhibir un acto luctuoso convertido quizás en bufonada, hay también un espacio para la revelación de la espiritualidad, para el reconocimiento abierto del sentir humano. Nos referimos a esa segunda forma (la de la visión *poética*) de afrontar un hecho doloroso como el de la agonía previa al fallecimiento de un hijo. Este padecimiento, uno de los más agudos y *panorámicos* según la opinión del autor —el de «un millar de desdichas engastadas en el alma» (Wilde, 1899: 57)—, bien podría hacerse representativo de los tantos y tan diversos procesos supeditados a la psique del hombre y a sus complejidades: «Si yo fuera pintor y quisiera pintar un cuadro que representara la fórmula de todas las inquietudes humanas, pintaría una madre en camisa, con una vela en la mano, observando el sueño de su hijo, cuando teme que le sobrevenga alguna enfermedad» (Wilde, 1899: 57). La poeticidad, la emotividad conseguida en esta escena que nos da a conocer el sufrimiento del protagonista gana intensidad al aparecer respaldada por un medio que es capaz de hacerse empático, cooperante, receptor y transmisor: un escenario, pues, tanto de interior como de exteriores, que cobra vida, que se repite humanizado. Es el caso, y uno de los más descriptivos, del sonido —*crup*— con el cual se anuncia la aparición de esa tos pertinaz y ronca de Tini, síntoma de la gravedad que le va a sobrevenir, y con la que todo acabaría entrando en resonancia, hasta conseguir hacer prácticamente indivisibles, indiscernibles, el espacio íntimo, subjetivo, de la mujer y el del conjunto de integrantes de la realidad que la rodea:

Cien voces dijeron *crup* en el oído de la madre, los ecos repitieron *crup*, las sombras de las cortinas, de las molduras y de los adornos de la habitación, proyectadas por la luz escasa de la lámpara, escribieron epitafios sobre los muros; la palabra *crup* se difundió por toda la casa, llenó la atmósfera, penetró en los últimos resquicios y heló las entrañas de la pobre madre (Wilde, 1899: 58).

Este impulso de comunión, en una especie de *in crescendo* que partía del sujeto (figura de la madre) y se extendía por el interior doméstico, el más inmediato, pronto traspasa los límites de la casa, hasta alterar y teñir con su fluido psíquico las esferas del exterior urbano y de la naturaleza, que ahora también se enrarecen, se emborronan, pareciendo otra mancha, ampliada e imparable, de estas sustancias que libera la poetización:

Crup dijeron los ruidos misteriosos de la noche; *crup* decía el viento que soplaba sus lamentos por el quicio de las puertas; *crup* repetían los cascos de los caballos que pasaban de tiempo en tiempo [...], la péndola del reloj y el crujido de los muebles; *crup, crup*, murmuraba el roer de los ratones tras los zócalos de las piezas; *crup* secreteaban las hojas de los árboles que se mecían en los patios; *crup* gritaban las veletas de los edificios vecinos, y hasta las estrellas que chispeaban en los cielos, mandando su luz temblorosa a través de los vidrios, parecían encender sus cirios para velar el cuerpo de un ángel muerto de *crup*!

Crup dijeron las aves que pasaban en bandadas y los aleteos de los pájaros en sus jaulas; *crup* pronunciaban las olas que chocaban en las costas [...]. Cuando todo en la naturaleza hubo dicho *crup*, la madre de Tini dio un grito estridente, desesperado, y saliendo de su cama se paró rígida en medio de la habitación (58-59).

Al mismo nivel de desrealización, y al igual que sucedía en "La lluvia", se sitúa otra serie de fragmentos descriptivos en los que la presentación de los hechos no solo va a ser filtrada por el tamiz de una afectividad que, al subjetivarlos, los aleja del plano natural a través de técnicas cercanas al impresionismo (técnica, tan pretendida por los modernistas, que de alguna forma Wilde imprime en sus narraciones *robada* de otras artes: de la pintura, la práctica de la pincelada rápida, huidiza y acumulativa, buena captora del momento, o la persecución del texto plástico, sensorial y texturizado; de la música, el juego rítmico debido a la acumulación y a la superposición de esa serie de elementos —sujetos y objetos— integrantes del ambiente, la tendencia a la repetición en episodios que con ella ganan en enfatización y que bien acelera, bien decelera, los *tempos* ordinarios, provocando en el receptor una sensación o un estado de ánimo determinados, o el protagonismo del sonido y de ciertas escenas en las que todo acabará pareciendo sinfónico, armonizado, puesto que considera que la palabra en sí, *normal*, suele ser insuficiente a la hora de expresar la totalidad de los registros, especialmente la de los más inmateriales, la de los más profundos, de la realidad³⁰), tal y como veíamos

³⁰ «Si hubiera palabras en algún idioma para describir el momento en el que la madre de Tini volvió a ver a su hijo operado, yo intentaría bosquejar la escena, medir la duración de los abrazos infinitos, contar las

en el texto arriba incluido, y en el que era la fuerza emocional la que parecía constituirse en ese canal capaz de hipersensibilizar al sujeto durante la captación de un instante que deviene intensificado. Precisamente por este canal discurría una acumulación acelerada, precipitada y amplificada de impresiones fugaces y sensitivas que la madre percibía a través de los sonidos provenientes de su ámbito más próximo y del más distante, y desde la que todo habría de culminar en la armonización de ese *crup* coral.

Pero, aparte de esta cierta hiperestesia, de esta sobreexcitación bajo la que los sentidos recibirán una información *manipulada*, no objetiva, del exterior, y que suele darse en individualidades también sobreexcitadas por su naturaleza sensible o por la presión de determinadas emociones, parece haber, según decíamos al comienzo del párrafo anterior, otro filtro, otra nueva intervención de la imaginación y otro grado de la misma, que acabaría exacerbando, deformando las hechuras de la realidad normal («proporciones atronadoras», «figuras fantásticas», «sombras de caras grotescas o de esfinges extrañas»), hasta convertir este cuadro que el autor nos ofrece, en una muestra casi expresionista, limítrofe, incluso, con dimensiones que, igual que en tantos momentos de estos dos relatos, sugerirían amenazadoramente lo fantástico (categoría que aquí se cuela entre grietas, espejos, sombras, semi-oscuros, sonidos inciertos o espacios entreabiertos) al desdibujarse los límites entre lo animado y lo inanimado, entre lo natural y lo sobrenatural, ya fuese desde el punto de vista alterado que nos proporciona una mente imaginativa, emocionable, poética, permeable a la magnitud de ciertos acontecimientos como este (la vivencia lírica que el propio Wilde exhibe a través de la percepción conmocionada del personaje maternal y de la del resto de los asistentes que presencian la agonía de Tini, poseedores y a la vez víctimas de una «imaginación apesadumbrada»), o desde aquel otro que, asimismo alterado, se nos ofrecerá bajo la interpretación del niño, cuyo cerebro resultaría dañado, trastornado, por la enfermedad (tema este, el de la afección física capaz de modificar una percepción habitual de las cosas, que también estaba presente en el protagonista de "La lluvia").

caricias imprudentes, desesperadas y dementes, numerar los besos, recoger los suspiros y mostrar la tensión del llanto sujeto tras de los párpados por la intensidad de sentimientos contradictorios.

Pero no hay tales palabras. La naturaleza ha puesto la expresión de los inmensos dolores fuera del alcance del lenguaje articulado, entregándosela a la música y a la pintura. Para sentir no basta entender, es necesario oír y ver» (Wilde, 1899: 61).

Así se perturbaba el orden de lo ordinario en el primero de los casos, cuando era la fuerza imaginativa del autor la que parecía intercalarse con la experiencia vivida por el grupo de personas cercanas a Tini:

El silencio parecía el acompañamiento solemne del pesar que extendía sus alas sombrías, y los ruidos inciertos [...] eran interrupciones sin cadencia que tomaban las proporciones atronadoras de una explosión en las soledades de aquel mar de aflicciones.

Los espejos parecían meditar melancólicamente sobre las imágenes deslustradas que reflejaban; los armarios entreabiertos dejaban ver en su fondo semioscuro las ropas ajusticiadas, cuyos cadáveres colgaban de las perchas; las cortinas diseñaban en los muros figuras fantásticas, y las molduras y los adornos proyectaban sombras de caras grotescas o de esfinges extrañas, sobre las cuales se fijaba con tenacidad la imaginación apesadumbrada de las personas que hacían guardia a la cabecera de Tini [...]. Y luego continuaban los silencios y los ruidos, las luces y las sombras, las caras y las esfinges, aterrorizando la imaginación y girando lastimeramente en torno del niño enfermo (Wilde, 1899: 63-64).

El segundo caso, el de un punto de vista alucinado a causa de la semiinconsciencia provocada por la enfermedad de ese muchacho que poco a poco se va extinguiendo, conseguirá de igual modo introducirnos en esa clase de dimensiones emborronadas, deformadas, anormales, fantasmagóricas e inquietantes, cuyas características son prácticamente compartidas con las de la anterior:

¡Pobre Tini! Entre un letargo y otro letargo él veía cambiarse los personajes de la escena: [...] algunos permanecían estáticos y serios como senadores petrificados, o bailaban contradanzas haciendo figuras al compás de una música que no se oía.

Los ruidos de las calles comenzaban luego a amontonarse [...] hasta que su número y su mezcla producía un rumor uniforme, monótono, sin articulación ni timbre [...]. Las horas pasaban unas tras otras [...]. La número seis o siete [...] con su cara roja como la de un enfermo de escarlatina, entraba en el cuarto de Tini envuelta en el crepúsculo, a pedir que encendieran las luces y pusieran un punto brillante en el vaso de aceite [...]. Los ojos de Tini, medio empañados ya, veían los círculos difusos de aquella luz clandestina que alargaba y acortaba sus rayos, en un eterno juego sin consecuencia y sin destino (65).

Y a medida que su estado físico se va agravando, la configuración de la realidad se nos revelará cada vez más distorsionada:

Los ruidos de la calle se hacían cada vez más raros y se presentaban más separados [...]. Ruidos, luces, olores, todo llegaba a Tini como si viniera de otro mundo, y su cabeza desvanecida poblaba de fantasías increíbles ese cosmos de sensaciones [...]. Tini ya no conocía, su cerebro preparaba voluptuosidades de otro mundo; sus rulos continuaban esparcidos sobre la almohada y solo la cánula, sujeta a su garganta, daba inicios de vida, roncando flemas y sosteniendo artificialmente una existencia que se extinguía (65-66).

Este tipo de entornos transformados, tanto los que son producto de una imaginación sobreexcitada por el efecto de la sensibilidad, de la emotividad, como los que literariamente se aprovechan de esas percepciones recibidas, pero también emitidas, por un cerebro delirante, enfermo, van a presentarse, en cualquiera de los dos casos, como dislocaciones —dislocación artística— de todo aquello que se conceptúa dentro de los parámetros de la normalidad. Por tal motivo, su ubicación siempre será la de ese lugar correlativo con el de una realidad oculta que se repliega en los márgenes, márgenes, puesto que el centro es un centro oficial que aparece definido por el pragmatismo y por la racionalidad propios de una sociedad a la que rige la burguesía: al primero, al pragmatismo, no habrá de interesarle ningún roce con nada que aparezca desprovisto de un fin marcado por lo útil o por lo rentable (como lo es el hecho de una posible contemplación poética del mundo), y la segunda, descartaría por sistema cualquier vía de experiencia, de cognición, que resultase irracional (en este sentido, algunas de las observaciones que hemos incluido sobre estos relatos, “La lluvia” y “Tini”, en torno a la presencia en dichos textos de indicios o de claves que por ejemplo nos sugiriese un acercamiento a lo intuitivo, a lo sobrenatural o a lo fantástico, serían más específicos del segundo de los apartados de este bloque: el correspondiente al *malditismo* como una forma de conocimiento).

Lo cierto es que, en todo caso, parece ser lo poético lo que rompa con estos principios del *bourgeois*, con su interpretación del mundo (interpretación que no es otra que la que Wilde reflejaba sarcásticamente en los fragmentos humorísticos de estas composiciones, según los cuales para ese burgués la lluvia solo acabaría representando una circunstancia atmosférica, un fenómeno capaz de influir, por sus efectos físicos, en la economía del país, y el duelo de Tini, un negocio funerario), y el medio de llegar a ese recoveco literario de la realidad iba a ser la injerencia de un sujeto también literario, que, con los recursos que hemos visto, a veces tendentes al impresionismo, otras, al expresionismo, otras, simplemente líricos o *egóticos*, nos alejaba de una captación común u objetivada, de la misma.

A propósito de esta poetización que se lleva a cabo en los relatos del argentino, su proceso, sus técnicas, bien podrían recordarnos las expuestas por Ricardo Gullón a través de ese estudio en el que la novela era abordada por él según sus formas y no según una clasificación que respondiese al criterio definido por épocas o por generaciones, lo cual nos conducirá ante un concepto de lo lírico (algo que Gullón

considera un subgénero) como marca de una realidad escrita extra-ordinaria, intervenida y expositora de esa cierta amalgama entre el sujeto y el objeto, entre el escenario y el personaje:

Una corriente de vigoroso subjetivismo entra en la ficción moderna y altera su fisionomía [...]. Si ahora hablamos, como hablaremos, de momentos y de percepciones, se entenderá derechamente su vinculación: el instante de que se trata es el instante de la percepción, la transfiguración de lo sentido en el sentidor, el objeto determinante y el sujeto que en la sensación lo experimenta. (Y la imagen —cualquier imagen— estimula una percepción necesariamente alterada del instante.) [...] La impresión de vivir interiorizando, acumulando sensaciones y exprimiéndolas para nutrirse de sus zumos, solo podría experimentarla quien dispusiera de un delicado mecanismo de reacción a los estímulos. [...] Pues el «instante» vale según la percepción se aleja de lo trivial, lo anodino y lo previsible (Gullón, 1984: 17-18).

Y es así, con esta mediación de un sujeto *ampliado*, forzado y dotado por ello para convertir voluntariamente las vivencias en experiencias poéticas, con esta intensificación del instante y del conjunto de imágenes, metáforas o incluso símbolos que lo traducen, la manera por la que este tipo de prosa acabaría obedeciendo a dictados semejantes a aquellos a los que se somete la poesía, tal y como el propio Gullón indica en este mismo capítulo, desde un auténtico «ejercicio de la imaginación generador de verdades textuales que se afirman con su propio valor respecto a las verdades vividas», que bien podría explicar el rechazo por parte de «un público condicionado a pensar que perder el punto de vista de la literalidad de “lo real” es sospechoso, cuando no pecaminoso»:

Como en la poesía, la verbalización da por supuesta en la novela lírica la presencia de un agente, narrador o personaje, en quien se opera la transformación del objeto percibido; algo así como su exaltación y transfiguración. Y son las acciones —vistas como reacciones— de ese agente quienes le instituyen en actuante; privilegiadas, expuestas como el máximo de lo mínimo, morosamente (adverbio de Ortega), tales acciones elevan el referente a la enésima potencia y a la vez lo reducen a la condición de pre-texto (Gullón, 1984: 18).

Por estos filtros verbales de la subjetividad, que, al igual que se encarnaban y funcionaban a través de los personajes de “Tini” y de “La lluvia”, se deben al entramado entre una emoción y una sensación hiperestimuladas (ajenas, ambas, a la tosquedad del filisteo), al entramado entre lo psíquico y lo sensorial, se colarán los hechos habituales, anodinos, hasta sedimentarse como esa textura poética en la que habrán de convertirse, traspasando límites de toda índole y exigiendo un público afín, receptivo y dispuesto a estos niveles *ensanchados* de lo real:

Este desplazamiento del foco narrativo al interior impone al lector habitual de novelas un modo de acercamiento distinto y una distancia mensurable de otro modo. Las emociones, acaso alzadas por la sensación, por un tipo de sensaciones que en principio aparecen y parecen vinculadas a una percepción sensorial precisa, pero que por los ecos que suscitan son muy dilatadas y abarcadoras; las emociones, digo, tienen valor de intuiciones, de «momentos de revelación». De ahí que las imágenes, si cumplen cabalmente la función de expresarlos, pueden llamarse claves de la totalidad (Gullón, 1984: 28).

A base de la repetición, de la funcionalidad reiterativa que Eduardo Wilde atribuía a la lluvia (no solo en el relato que lleva su nombre y del que hemos venido hablando, sino en un número nada despreciable de otros textos pertenecientes a su producción literaria), esta, más allá de la representación física que le corresponde como fenómeno atmosférico que es, parecería convertirse precisamente en una de esas claves líricas que, desde la ramplonería de la realidad objetiva, nos darían paso a la complejidad de una realidad artística: realidad, esta última, puenteada entre lo íntimo y lo externo, de signo *aristocrático* dissociativo con lo común, pero también ligada al sufrimiento en la medida en la que este se plantea como una necesidad o como un precio que los sujetos poéticos, para serlo, habrían de pagar.

Esa permisividad y capacidad sufrientes, esa cualidad *anormal* que aqueja a las individualidades de sensibilidad exacerbada y de propensión melancólica (así, la del *lluvioso* Wilde), las cuales, en la voluptuosidad del dolor, así como en una estancia permanente en la tristeza, tendrían a sentar las bases de esa condición especial, superior e ineludible, para acceder a lo poético, entroncaría también con otros conceptos. Como muestra de una serie de ellos, podríamos hablar de literaturas *malsanas* (imbricación entre escritura y patología), de poeta *saturniano* (ligados, estos, a las características astrológicas de este planeta³¹, a la bilis negra, al *humor* melancólico y, en ocasiones, al hermetismo), de arte *decadente* (*corrupción* de ética y estética) o de ciertas subjetividades creativas, cuyas obras y características personales —ambas atípicas— acaso las convertirían en dignas aspirantes a una nómina de *raros* (vía de la genialidad a

³¹ A este respecto, según exponía una de las figuras centrales del pensamiento renacentista, Marsilio Ficino, en su obra *Tres libros sobre la vida*, los nacidos bajo el influjo de Saturno, dominados por la bilis negra, solían retraer su mente de lo corpóreo, de las cosas materiales, para dedicarse al estudio de lo intangible. Tal actitud, sumida en el ensimismamiento, en esa melancolía exánime que llevaba la marca de lo original y de la genialidad, les negaba la vitalidad necesaria para acometer las empresas del mundo ordinario (las de ese mundo bajo la luz del Sol) a favor de un internamiento en las profundidades oscuras del alma.

través de la *extravagancia* en sus múltiples manifestaciones). Estos parámetros, que lo son de lo *marginal* y de ciertas formas de *conocimiento*, lo serán también de un *malditismo*, según el cual, este fenómeno de condenación habrá de manifestarse como un modo de creación poética.

De esta manera operaba la lluvia (y, asimismo, el agua, muchas veces bajo un aspecto de rocío, olas, gotas, humedad, masas oceánicas...) en ejemplos como los de “Alma callejera” (1882), en la que el poder asociativo ejercido por el autor se construiría aquí sobre los elementos de lo húmedo, del silencio y de la oscuridad, para la obtención de ese medio favorable a una vivencia espiritual que nos adentrase en el conocimiento de lo críptico, en el misterio, en los territorios a los que pertenece el alma:

[...] mi alma se sale de mi cuerpo y se va a la calle semi-oscura y húmeda, [...] cayendo en su vuelo incierto [...] como la sombra de un pájaro ciego [...]. Mi alma avanza [...] como una mancha que está dentro de los ojos [...] a través de las penumbras fantásticas que obstruyen la vía pública.

Mi alma viaja a favor de la noche y del silencio, su cómplice, como un capullo oscuro que va delante de los ojos y se pega cual sombra a los objetos, alargando su forma entre los huecos [...]. Y luego temblando como un tul carbonizado [...] vuelve a golpearse [...] elevándose sobre los muros para estampar su luto en el horizonte a través del vacío [...].

Como un núcleo flotante de humo negro mi alma merodea (Wilde, 1899: 77-78).

Alma que al final de ese viaje, ajena al mundo, quedará voluntariamente presa en una belleza aislada que se sensorializa y se sensualiza sobre el cuerpo de la mujer amada, convirtiendo a su antiguo dueño, a ese protagonista desposeído ya de ella (al tiempo que también privado de la nocturnidad y de la humedad de las calles que parecen siempre cómplices de lo espiritual, de lo sobrenatural, de lo poético), en simple materia. Esta materia, ese cuerpo vacío («de allí [mi alma] no se moverá nunca; allí estará mezclada con la sangre de la mujer amada, recorriendo sus nervios y viajando de su corazón a su cabeza») que convive y se integra de nuevo al mundo ordinario, lo hará ahora como un filisteo más, como un sujeto sin elevación, sin *intensidad*, sin dimensión trascendente, esclavizado únicamente a esa serie de necesidades perentorias que constituyen la base de su civilización: «y yo, sin alma, me levantaré mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida, viviendo de prestado y gestionando mi bocado de pan con mi cuerpo vacío» (Wilde, 1899: 78).

Esa forma de precipitación atmosférica, con la fuerza interventora que Wilde le concede redundantemente sobre el desarrollo de las acciones, nos introducirá además

en otro de los dominios que resultan propios de la imaginación: el de las ficciones literarias (realidades de evasión, ilusorias, *improductivas* e *inútiles*), tal y como sucedía en “La lluvia” (Wilde, 1899: 23-25), y que ahora vuelve a repetirse en la composición “Autógrafo” (1887) a través del tema que vertebra el relato. Dicho tema no es otro que el de una lectura recitativa de algunos de los capítulos de *El Judío Errante* acaecida en una escuela, cuyo mundo novelado —mundo este, alejado de lo real— no será ni del interés, ni el elegido por la mayoría de los allí asistentes, pero sí por ese niño que es capaz de imaginar, de *viajar*, de involucrarse con la lluvia:

Comencé la lectura de un capítulo; [...] el maestro no me dijo “basta”. Seguí leyendo. Era un día de lluvia de los que a mí me gustan. [...] La distracción del maestro dejó en libertad a los niños de mirar a donde quisieran; miraban afuera; otros dormían apaciblemente mientras Rosa y Blanca [personajes de la lectura] corrían el mayor peligro!.

El maestro no chistaba; yo seguí leyendo y tiritando de frío y de emoción [...]. Los minutos pasaban; la lluvia caía con diapasones variados; el número de dormidos aumentaba (Wilde, 1899: 82).

Pero para dar fe de esa equivalencia que, dentro los límites de este sujeto lírico, indicábamos se establecía entre la lluvia, el sufrimiento y aquel signo de dolorosa *aristocracia* con el que este se estaría desviando a sabiendas de una mediocridad feliz, nada mejor quizás que su relato “Utilidad de la desgracia” (1884), puesto que en esta composición parecían reproducirse, cumplirse e incluso reforzarse todas las capacidades evocadoras y transformadoras que el autor encontraba en dicha manifestación atmosférica —manifestación tan recurrente— para descubrir o descubrirnos, a través de ambas, esos otros niveles de lo real.

Sin embargo, en la urdimbre de este texto concreto, aparte de la presencia implícita de esta primera forma *maldita* que nos ocupa, la de una *marginalidad* del artista provocada por el rechazo social de lo literario (el universo extrañado, abierto, amplio, captado o creado por una sensibilidad poética, como el que Wilde nos brinda aquí con su visión literaria, quedaría fuera de los objetivos y de las capacidades habituales que se le atribuyen al filisteo: el suyo será un universo común, cerrado, reducido, supeditado a la materia y medido en función de la utilidad que todo en él pueda tener), o de la de una segunda vía, por la que lo *maldito* se nos ofrecerá como ese *conocimiento* que confiere el hecho de acercarse y abordar realidades emparentadas con lo arcano (irresolublemente antitético con el tipo de cognición que nos permitiría una mentalidad positivista), el autor se imprimirá además a sí mismo aquí, y de modo

explícito, ese cierto sello de *maldito*, que, según hemos apuntado, iba a ser especialmente distintivo de aquel tercer apartado en el que este se consolidaría como una forma de *creación* poética (estigma, que de alguna manera lleva impreso Wilde en estas líneas, por *malsano*, por la luz *psicobiológica* de su esteticismo —hipocondríaca y oscura—, por la voluptuosidad *decadente* con la que se complace en la tristeza, por su sofisticada languidez, por su elegida y por su desvelada *rareza*):

Abril casi 29 de 1884; cielo gris, lluvia, luz difusa, variable, con penumbras, parece enmohecida, pegajosa y aburrida de haber dejado el sol para caer sobre la tierra a través de una atmósfera hipocondríaca y tormentosa.

No es luz precisamente lo que entra por mis ventanas filtrándose por los vidrios en que la lluvia desliza sus lágrimas en gotas apuradas; es una sofisticación de la oscuridad; un billete falsificado de la lotería solar.

De repente se oscurece y creo notar que mis ventanas pestañean... nada; es una gruesa nebulosa de agua que se interpone, o alguna nube más densa vestida de medio luto que arrastra su cola en el espacio (Wilde, 1899: 79).

Y tras estas percepciones, poco a poco se va afianzando esa equivalencia —lluvia, sufrimiento y *aristocracia*— a la que hace un momento nos referíamos:

Qué bien sienta un día así cuando uno es desgraciado! y con qué íntimo placer suelta uno su alma a la desolación para que experimente la dulzura de su tristeza en medio de la bruma moral de sentimientos! — ¡Oh! La desgracia tiene algo de sublime y de atractivo, de clásico y de distinguido!

¡Hay en sufrir, una sensación voluptuosa y delicada que convida a morir!

Al fin y al cabo todo es lo mismo!

[...] hay dolores [...] que uno se empeña en provocarlos con el recuerdo, en removerlos y ensangrentarlos con una delicia inefable!

[...]

La tristeza es culta, civilizada, suave, simpática como la luz penumbrada.

La felicidad y la alegría tienen algo de grotesco y de campesino que no se aviene a los sentimientos delicados.

[...]

Los hombres que no tienen estas melancolías, propias de un carácter enfermo, no conocen las dulzuras que existen fuera de los límites a que la felicidad alcanza.

¡A decir verdad, en este momento en que la naturaleza parece dolorida, no sé qué es mejor, si ser feliz o desgraciado! (79-80).

Melancólico, enfermo, desolado, pero distinguido, sublime y culto, tal y como se confiesa a través de este fragmento; ávido de lluvia, en la medida en que simultáneamente lo será de esa «bruma moral de sentimientos», por la que se reviste de penumbra como si de un insigne —aristocrático— manto se tratase, desmarcándose de ese alegre campesino al sol: «campesino que no se aviene a los sentimientos delicados»; un afán, este, por el sufrimiento o, lo que es lo mismo, por esa atmósfera nebulosa del agua, que no deja de recordarnos al del poeta declaradamente maldito, Charles

Baudelaire, quien asimismo se mostraba dispuesto a dejarse envolver por las “Brumas y lluvias” para desplegar el vuelo de su oscuro y aciago, pero superior, espíritu:

Fines de otoño, inviernos, lodosas primaveras
¡Oh sopor de estaciones!, yo os celebro y os amo
Por envolver así mi cerebro y mi alma
En inciertos sepulcros, vaporosas mortajas.

En este áspero llano donde brama el frío austro,
Cuando en las largas noches la veleta chirría,
Mi espíritu, más que en tiempo de tibio verdecir,
Extenderá ampliamente sus dos alas de grajo (Baudelaire, 1988: 134).

Este tipo de gusto por la melancolía, de dolor requerido, que de algún modo une bajo un único concepto dos de los *tradicionalmente* opuestos, los de la aflicción y la belleza, está presente en muchos momentos de la literatura, funcionando y representando a esa competencia solo propia de seres fuera de lo común, que, si dilata las potencias del alma, también condena a quienes hacen uso de ella, por convertir el arte al que por esta vía se llega, en una expresión *malsana* o de lo malsano. David Morris, en un estudio sobre *La cultura del dolor*, ya advertía de esta condición (condición, que si nos atreviésemos a representar como una tela de bandera de la ideología romántica, bien podría convertirse años más tarde en la de un sudario —aunque adornado, embellecido— propio de la del decadentismo o de la de las delicuescencias del escritor de *fin de siglo*):

La distancia entre aceptar el dolor y buscar el dolor es inmensa. [...] El romanticismo europeo [...] convirtió el dolor en un hecho indispensable para el artista —que se veía como un ser atormentado, distante del mundo, equilibrándose en la cuerda floja sobre el abismo— [...] (Morris, 1993: 225).

[...]

En una conocida carta en que se opone la concepción tradicional de la vida como valle de lágrimas, Keats se refiere a la existencia humana como a un “valle de construcción del alma”. “¿No adviertes —escribe— que es indispensable un Mundo de Dolores y trastornos para educar la Inteligencia y convertirla en alma? ¡Un lugar donde el corazón debe sufrir y sentir de mil modos distintos!”. El dolor, en esta concepción romántica, no es una propiedad accidental de la vida humana, sino su núcleo esencial y necesario. Es lo que convierte en alma a la mente. Sin dolor, dice la doctrina romántica, vivimos en lo trivial. El dolor, especialmente cuando se combina con belleza y amor, nos saca de nuestro abismo. Nos lleva a un nivel más alto de experiencia en el cual se desbaratan las falsedades convencionales y las evasiones.

El vínculo de dolor, belleza, placer y muerte tiene su expresión más influyente en el mito del artista romántico (240).

Una tendencia así, mantenida por ese artista *bilioso* que tantas posibilidades encuentra en una búsqueda solazada de «las dulzuras que existen fuera de los límites a

que la felicidad alcanza», como expresaba Wilde en su “Utilidad de la desgracia” (1899: 80), supone el enfrentamiento y una cierta agresión a la buena marcha del grupo social: «El dolor sentimental instaura un desafío mayor que las ideas neoclásicas sobre el artista. Se crea enemigos instantáneos entre la gente devota de la buena salud y el sentido común», según las palabras del propio Morris (1993: 243).

Pero este rasgo *enfermizo*, que convierte al creador que lo posee, y que incluso lo fomenta para darle cauce literario, en un estigmatizado, esta clase de dolor, (que no de duelo, puesto que si este implica un padecimiento que va unido a una pérdida concreta, el anterior obedecerá a una pre-disposición, doliente, pero sin necesidad de un pretexto concreto que la desencadene), es un agente más que habitual en aquellos escritores a los que podríamos agrupar bajo la denominación genérica de *raros*. La capacidad de convertir tal *rareza* de la personalidad en un producto de arte, nos dejaría también ante las puertas de concebir lo *maldito* como una forma de creación.

Al duelo se acercaba, sin embargo, la vivencia que Eduardo Wilde nos refería poéticamente en “Tini”, motivada por el acontecimiento luctuoso y preciso de la muerte del muchacho; un trance profundo, que señalábamos contrastado con aquel modo mecánico, superficial, indiferente, convencional y encaminado al lucro, con el que este hecho era recibido por su sociedad contemporánea. Para ello, para evidenciar el choque de estas dos maneras de interpretar la vida, y para enmascarar la pesadumbre que semejante actitud impasible de su entorno le estaba causando a Wilde, este se valía de un humor (al que también hemos hecho alusión), como también otros se habían valido antes de él, o, en su defecto, de recursos similares, para defenderse de esa sensibilidad de la que eran poseedores, y que no solo los dañaba a sí mismos, sino que además los marginaba de una comunidad que, como la recriminada por este autor, «no se aviene con los sentimientos delicados» (Wilde, 1899: 80):

[...] la mayoría de los escritores románticos —si bien promovían la imagen de un poeta solitario, inspirado, interrogador— mantuvieron cauta distancia mediante instrumentos como el humor (Byron), el prosaísmo (Wordsworth) o el desapego (Keats) (Morris, 1993: 240-241).

No es, ni mucho menos, la única ocasión en la que Wilde utilizará esta excusa punzante y apenada del tránsito para, de alguna manera, separarse de la masa; algo que hará, exponiéndonos en sus páginas esa brecha, palpable y abierta, por la cual divide en dos las percepciones / recepciones que de tal suceso dramático se iban a tener: bien las

de un individuo lírico, dotado de espiritualidad, o bien las que, por el contrario y en esas mismas páginas, corresponderían a las de la civilización *básica* del *laborans* (civilización de groseros, usureros y tecnócratas). Si la primera clase de percepción / recepción lleva el signo de lo conmovedor, de lo elevado, la segunda, en cambio, recibirá el de lo grotesco, el de una caricatura que se pone en evidencia a través del uso de ese instrumento de doble faz —autodefensivo sí, para no caer presa de las propias *sensibleries* que minan al autor (Láinez en García Mérou, 1973: 293), pero también de ataque— manejado repetidas veces por el humor de Wilde:

[...] su burla [la de Wilde] se entretiene en jugar sobre la superficie de las cosas o los objetos; se parece a uno de esos espejos cóncavos o convexos que deforman el aspecto de la realidad y le dan una apariencia grotesca. Sus páginas más acabadas producen una sensación de sorpresa, un escozor de ridículo retratado y sentido por un temperamento especial, [...] dotes de observador y de satírico que posee Wilde, aplicadas al estudio de las personalidades que actúan en la política y destinadas a reflejar y comentar los acontecimientos de la vida social y económica del país (García Mérou, 1973: 289-290).

A propósito de lo que advertíamos arriba, esa escena que conlleva, o que debería conllevar, un doliente sentimiento, como ese que se desprende de la referida circunstancia de la muerte, parece ser una de las preferidas por el autor a la hora de exponer esa discordancia entre lo trágico del acontecimiento y la intrascendencia con la que este acabaría siendo vivido por la mayoría. Pone así de relieve, y casi bufonescamente, la poca cabida de la que lo humano dispone dentro de esa coyuntura histórica a la que él mismo pertenece. Son los casos, por ejemplo, de otros dos de sus relatos, aunque estos ya un poco más tardíos: “La primera noche en el cementerio”, del año 1888, y “Mar afuera”, de 1889. En ellos se reincide en esa presumiblemente inadecuada irreverencia que acompaña a un lance que se supone grave, y en ese aire de *mascarada* bajo el que, por los motivos que se vienen relatando, nos lo presenta Wilde.

Esta especie de pintura paródica surge, pues, en varias ocasiones de “La primera noche de cementerio”. Entre tal colección de *viñetas* con las que se nos visionará la historia, no tardan en aparecer una serie de ellas que, ejecutadas con pinceladas de tonalidad y de consistencia ácidas, describirían casi al comienzo de la composición la agonía y los últimos estertores de un cabeza de familia. Este intervalo final de la enfermedad, en el que se detallarán acciones concretas relacionadas con el campo de la ciencia y de los cuidados médicos, no parece perder en ningún momento su tono jocosos:

La mesita de noche está cubierta de frascos, de tazas y de cucharas. Cada media hora, un verdugo bajo la forma de una cuidadora, debe apretarle la nariz al pobre mártir y derramarle en las fauces una cucharada de líquido corrosivo recetado con gran pompa, perfectamente inútil pero aprobado para el caso por todas las Facultades del mundo y por la reciente junta de médicos. El de cabecera ha recomendado una puntualidad digna del Santo Oficio, obedeciendo a su deber profesional e inhumano (Wilde, 1899: 85-86).

Tras la administración de este tratamiento terapéutico (a cuyas *pautas* y dosis le podríamos añadir también, por lo visto, las de otro tipo de principios paliativos: las sustancias del sarcasmo) sobreviene el fallecimiento —«Murió; un estertor acaba de anunciar la triste nueva» (86)—, y con él, y a partir de entonces, más que a la aflicción, asistiremos a esa carcajada *coral* orquestada por el sonido de los pasos y de los paseos de todo un desfile social de burlescos figurantes que se pone en marcha (pasando por las amistades, los empleados de la casa, los empresarios de pompas fúnebres, o por el sacerdote que oficiará la ceremonia).

Los recursos poéticos empleados por el narrador para dicha distorsión de sujetos y de objetos (algo que habitualmente nos sitúa ante procesos de cosificación o de personificación, encargados de alterar el orden entre lo animado y lo inanimado) no venían siendo muy diferentes a aquellos que, en los relatos anteriores que hemos visto, también manipulaban lo real para ofrecérselo subjetivado y no libre de esa intencionalidad con la que se seguirán poniendo en entredicho ciertos valores fundamentales de los que su sociedad carece:

Los sirvientes encuentran inútil que la caldera de agua hirviendo continúe quejando su vapor a ciento y un grados.

El trapo blanco del llamador de la puerta va a ser sustituido por otro negro más largo, un trapo llorón de merino, colgante, con dos piernas desiguales como las de un ahorcado cojo.

Gran fiesta para el empresario de pompas fúnebres que prepara sus coches soñolientos y sus caballos nostálgicos.

[...]

Este amigo con su cara de aflicción a media asta, que hace compatible un lloriqueo de actualidad con una actividad oportuna e indispensable, [...] ha puesto avisos en los diarios encabezándolos con la cruz de regla seguida de estas fatídicas letras: Q. E. P. D. [...]. Las señoras entran en el sitio donde están las mujeres de la casa invisibles por el exceso de merino negro y por la escasez de luz, llorando a intervalos como si tuvieran válvulas automáticas en los ojos. Los hombres más despreocupados o más guapos entran en el salón donde se halla instalado el muerto, bien serio y pálido [...] y rodeado de cirios encendidos que ardiendo sobre candelabros gigantescos, precipitan estalactitas fantásticas, llorando su cera derretida en lágrimas amarillentas y suicidándose metódicamente, en holocausto a una llama

enferma con núcleo oscuro de pavesa muerta y con la luz fatigada que contempla en silencio, la insolencia brutal del sol intruso (86-87).

Y de este ambiente de interiores, tocado por el escarnio, apretado casi hasta lo estrafalario, los objetivos de su sarcasmo se desplazan hasta el exterior, manteniéndose, eso sí, dentro de esas mismas medidas con las que se acierta para conseguir la desproporción de la caricatura:

El coche de los penachos negros está ya en la puerta, asistido por hombres negros que cumplen con su piel de luto, una tarea habitual e indiferente. Los amigos más caracterizados toman silenciosamente el cajón cerrado de antemano por el hojalatero del barrio que ha creído remendar un lebrillo.

[...]

Los negros del coche se apoderan del cajón y lo hacen rodar metódicamente en los rodillos del vehículo fúnebre [...]. El convoy emprende su marcha eligiendo las calles más bulliciosas y el camino más largo. La concurrencia da pruebas del aburrimiento más consuetudinario, mientras los caballos habituados caminan dormidos hacia el cementerio.

Durante el tránsito asoman a las puertas de la calle caras curiosas y se traslucen entre las varillas de persiana, pares de ojos femeninos brillantes, como los que se muestran tras de las caretas de carnaval. Esas caras y esos ojos tienen pintada visiblemente esta interrogación: ¿Soltero o casado? [...]. Resuelto este punto que, como se ve es de grande importancia para los habitantes del trayecto recorrido, a quienes no se les importa nada del muerto, este llega al cementerio [...]. Aquí sigue una escena estereotipada para casos iguales (87-88).

Los mismos códigos colectivos —rutina, frivolidad, hipocresía, inmutabilidad— que determinan tanto el comportamiento de una comunidad construida sobre una base afectiva (la de los allegados), como las pautas de la civil (manifiesta aquí en transeúntes y empresarios), afectarán también a la conducta de aquellas que incluso se inscriben en la esfera de los poderes más espirituales (en este caso, a través de la figura mecánica, desvitalizada, imperturbable y apenas piadosa del sacerdote al que se le encarga el enterramiento):

[...] abre un pequeño libro que ha leído mil veces [...]; la voz del sacerdote es sepulcral, las palabras son de un idioma muerto y hasta la página en que están escritas parece un pergamino secular, amarillento, deslustrado, viejo, fósil, comido en el extremo de la hoja por la aplicación asidua del dedo pulgar del sacerdote, sucio de tabaco, que ha dejado allí su estigma.

Luego cae una lluvia mal distribuida de agua bendita, que el sacerdote arroja con un hisopo sobre las coronas de flores de trapo que cubren el cajón.

[...]

La capilla está fría, helada, mas glacial que el corazón del difunto: el oficiante que repite su papel treinta veces por día, parece un hombre mecánico, sin más sentimiento que una máquina de hierro (89).

Este visionado de actitudes representativas de unos y otros, nos llevará a una única conclusión que es común a todos ellos: «¡Fórmulas, fórmulas! Fórmulas! ¿Dónde se anida el sentimiento por el muerto?» (89); un sentimiento este, el de la muerte de un semejante, que, según nos sugiere un poco más abajo el propio Wilde, aunque debería definirse íntimo, recóndito, trascendental, intenso y rico en un dolor agudo, penetrante pero impenetrable, solo parece tener estos atributos en la persona del hijo del difunto —«medio perdido entre los personajes adultos», «un niño de diez años, vestido como de improviso, con ropa enlutada que no le va al cuerpo» (89-90)—, quien se nos hace ver todavía incontaminado, inocente y dotado para la emoción, para el dolor y para lo humano a partes iguales. Estas cualidades tan *humanas* lo convierten en una presencia discordante, así como en la singular antítesis de aquella pluralidad *cosificada*, impasible, incapaz de turbarse ante los tormentos del prójimo, que asistía al entierro y de la cual, por fortuna, el muchacho aún no ha entrado a formar parte:

No hay página sentimental más bien escrita que la que se lee a través del primer dolor de un niño!

Tú, acompañante indiferente, que viniste a este entierro para cumplir un deber social, si no trajiste un átomo de inquietud en tu alma, no te irás, ¡oh! no, tan dueño de ti mismo si miras a ese niño y adivinas el espectáculo de sus emociones, [...] si piensas que ese llanto de niño es el descuento del recuento anticipado de todo el bien perdido para siempre; la emoción actual de una previsión de penas futuras, en virtud de la cual el niño, sin saberlo, se transporta a la época no lejana en que echará de menos [...] la compañía de su papá, [...] si piensas que el pobre niño, al volver a su casa, encontrará vacío el cuarto de su papá, [...] cuando las conversaciones indispensables se establezcan para destruir la monotonía del pesar, en virtud de las necesidades de la vida [...] cuando todos parezcan olvidados de que dentro del pecho de aquel niño late un corazón torturado (90-91);

[...] cuando todo esto suceda se estará representando en el escenario más tierno, el escenario del sentimiento inocente, una de aquellas tragedias inicuas e injustificables, que tienen por base una torpe equivocación de la naturaleza, en virtud de la cual un ser endeble, una criatura, tiene aptitud para experimentar amarguras! (92).

La angustia, el desencanto, la crítica o las formas de humor que, de modo más o menos explícito, se van vertiendo entremezclados por Wilde en sus escritos sobre ese hecho constatable que nos revela un empobrecimiento generalizado del espíritu a favor del triunfo de la materia (fruto de la euforia económica y de una prosperidad que ciega el punto de vista con el que el *laborans* interpreta la realidad), parecen consolidarse, a través de dichos relatos, como ese trasfondo que de alguna manera sustenta o se sustenta sobre el tema de la situación marginal del artista con respecto a la civilización burguesa y tecnológica en la cual no logrará insertarse. Y es que no le falta coherencia al hecho

de que si esa sociedad moderna aquí descrita, no está diseñada para captar lo inmaterial, tampoco lo estará para poder llegar a cualquiera de sus distintas manifestaciones, relativas, siempre, a ese mundo de lo etéreo. Los textos de Wilde nos dan repetidas muestras de tal diversidad de formas, de expresiones, de exposiciones de lo intangible: bien las obtenidas desde los canales del sentimiento, bien las que nos llegan por las vías de lo irracional o de lo invisible, o bien las que percibimos realzadas por los soportes de lo poético (en la medida en que especialmente esa literatura, la de lo *poético*, no deja de considerarse un producto del espíritu):

El artista afectado por esta nueva situación, la refleja dolorosamente en su obra. El escritor percibe que está de más en esa sociedad, que las creaciones espirituales son anuladas por las manifestaciones objetivas de la civilización moderna. [...] las obras de arte resultan inadecuadas en el horizonte del mundo moderno burgués (Marín, 1993: 39).

Se trata de aquel *cuerpo trepado sobre el alma*: imagen que tan bien describe la situación que Eduardo Wilde condenaba y de la que ya nos prevenía en su artículo fechado en 1870, “Sobre poesía. Poesías de Estanislao del Campo”, que ocho años más tarde se recogería, junto con otras publicaciones periodísticas suyas, en una obra de carácter recopilatorio a la que se le dará el título de *Tiempo perdido*:

Vivimos actualmente en una época de materialismo [...]. Los ferrocarriles y las fábricas manufactureras han reemplazado con ventaja a los idilios y los sonetos.

[...]

Y no es por cierto muy a propósito para inspirar cantos amorosos, ver desembarcar carbón de piedra o colocar caños para el alumbrado a gas.

En fin, no es tiempo de poetas!

[...]

La razón principal de ese decaimiento poético es que en la bolsa no se cotiza versos sino cueros, a causa de que se vende más y más caros los cueros que los versos y que satisfacen mejor las exigencias del cuerpo.

Aquí, si no fuera una barbaridad, podría decirse que el cuerpo se ha trepado sobre el alma (Wilde, 1878: 33).

Por idéntica razón, era aquella *lluvia* perteneciente a la composición suya que se empapaba con este mismo nombre —y que, desde su visión como sujeto poético y, al ser captada desde esta óptica, se convertía casi en un emblema de lo lírico: «la poética, la sublime, la encantadora lluvia» (Wilde, 1899: 34)—, la que tenía el poder de reblandecer la materia hasta dejar al descubierto y dar paso a todo aquel patrimonio enriquecido por las sustancias del espíritu; mirada esta muy diferente a la que se enfocaba desde el prosaísmo crónico que padecían los habitantes de aquella ciudad

acelerada y en constante ebullición, para quienes el interés suscitado por este fenómeno atmosférico, lo sería únicamente en relación a la serie concreta de datos (estadísticos, orientados desde y hacia la rentabilidad, y, por ello, propios de cualquier «objeto de especulación») que esta pudiera aportar tras su paso, no solo por los «pluviómetros», sino que, al igual que en el párrafo arriba incluido, también por sus posibilidades de cotización en esa «Bolsa de comercio» (Wilde, 1899: 33-34).

Decíamos que, desestimado el ámbito de lo espiritual dentro de este orden pragmático de vida que se va imponiendo, la misma suerte correría cualquiera de las manifestaciones relacionadas con la inmaterialidad, y que a esta respondiesen. Por tal motivo, siendo la comunicación y la expresión de lo poético, como adelantábamos, una de ellas, nos enfrentaremos de nuevo a ese fenómeno que, registrado en el seno de una cultura de corte racional y mercantilista, estaría haciendo del arte buen exponente de todo un problema de recepción —pertinente, pertinaz, y surgido ante la disparidad de objetivos perseguidos por uno y otra—, que lo corroborarían como una evidencia de lo marginal, como una marca de lo descentralizado; y lo decíamos, porque, precisamente, y a propósito de este materialismo imponente que no dejaba a estos tiempos ser un tiempo de poetas, Wilde traía a colación la fricción irresoluble de dos figuras, que, representativas de dos *mitos*, denunciarían la convivencia de ambos como algo igualmente irresoluble: la del filisteo y la del poeta; la del agiotista y la de Prometeo³²:

Nosotros estamos muy ocupados y no tenemos tiempo para leer versos [...] ¿No podía usted haber hecho versos malos, para no sacarnos de nuestras ocupaciones habituales, como quien saca de los cabellos un hombre que se ahoga?

Estamos ocupados de la Bolsa, de las cédulas hipotecarias, de la tarifa de avalúos, de la ley de papel sellado, y del banco nacional, que anuncia con gran pompa operaciones y no descuenta un pagaré de cinco pesos, firmado por Rothschild. Y usted nos habla de Prometeo.

¿Quién era Prometeo?

¿Era algún agiotista?

¿Tenía acciones de las minas de Amambay y Maracayú?

¿O era exportador de frutos del país?

No, nada de eso era. No se ocupaba de ninguna de esas profesiones que hacen la ruina de algunas familias y la fortuna de uno que otro asiduo en la especulación.

¡Se ocupaba del libre pensamiento! (Wilde, 1899: 3-4).

³² Título, por cierto, tanto de la obra de Eduardo Wilde publicada en 1899, en la que se recogen estos relatos suyos que hemos venido analizando, *Prometeo&Cía*, como del canto *Prometeo* escrito por Olegario V. Andrade, a quien Wilde dirigirá esta carta en la que no solo valora el poema, sino la acogida que este por sus características, iba a tener entre sus contemporáneos.

Dicha carta dirigida a Olegario V. Andrade, uno de los poetas argentinos de la llamada Generación del 80 (a la que también pertenecía Eduardo Wilde), y publicada en 1878, aparecía justamente encabezaba por ese nombre: el de Prometeo, el cual, referido al título del canto escrito por Andrade, hacía a su vez alusión a un héroe mitológico más que revelador. La carga mítica que arrastraba este personaje, apuntaba exactamente a un dominio vinculado con el más allá de lo *terrenal*: era un progreso de orden espiritual, debido a la fuerza, a la prosperidad del pensamiento, pero no de la materia, el que Prometeo defendía. Su presencia volvería a prestar servicio de alguna manera al humor de Wilde, pues valiéndose de lo que el Titán representaba, no le iba a resultar difícil poner otra vez de manifiesto la consabida oposición habida entre los grandes, los elevados, los *prometeicos* temas, los comunicados por sus bellas letras, y un pueblo básicamente mercantil, más sordo al canto —ese en el que se expresan «doce millones de facetas y en cada una de ellas se refleja todo, desde la luz sombría de los infiernos hasta los destellos que manan de una lágrima tierna» (Wilde, 1899: 4)— que a los sonidos del dinero:

Seguramente, señor Andrade, usted vive en la luna.

Cuando usted eligió por tema a Prometeo, yendo a desenterrarlo de los cementerios mitológicos, se olvidó del pueblo en que vivía y aunque su canto ha sido leído y comentado por todo el mundo, tenemos el patacón a 31.75 y el precio de la harina se sube a los cielos.

¿No temió usted la crítica?

Eso muestra un espíritu independiente, pero poco comercial.

La crítica por suerte ha sido favorable a su canto, pero porque solo se lo ha mirado bajo la faz literaria.

Desgraciado de usted si en vez de ello, hubiéramos examinado sus estrofas a la luz de la economía política y de los intereses mercantiles, en este pueblo esencialmente comerciante.

La crítica he dicho y he debido decir el elogio (Wilde, 1899: 4).

Nuevamente y sin renunciar al sarcasmo, Wilde recurre a una especie de llamamiento a la irracionalidad, al instinto, a lo intuitivo, a todo aquello que late y se mantiene al margen de esta suerte de civilización tecnócrata y pragmática, escudándose en que esas son, o al menos deberían ser, las vías idóneas a la hora de entender una creación artística: «Cuando quiera usted saber el valor de una cosa, pregúnteselo a los instintos» (Wilde, 1899: 4). Así planteadas las cosas, alguna clase de seres parecerán más capacitados que otros para enjuiciar ese tipo de belleza inmaterial como la contenida en el canto de Olegario Andrade, al que comparará con un brillante que encierra el mayor valor en el menor volumen (4). El niño, por ejemplo, figuraría entre

este grupo aventajado, al estar dotado de un sistema nervioso que nuestro autor define *irreflexivo*, sensible, hasta cierto punto primigenio y todavía sin malear:

El sistema nervioso de un niño critica mejor que los autores clásicos (Wilde, 1899: 4).

[...] yo, señor Andrade [...] me vería en el trance más apurado si quisiera juzgar su *Prometeo*; la impresión infantil se expresaría mejor que yo y me avergonzaría con sus estremecimientos ingenuos (6).

También los animales, sus impulsos, sus respuestas instintivas, su *supervivencia* y sabiduría, por lo general ajenas a la lógica, entrarían dentro de esta categoría, sirviéndole a Wilde de materia prima para la comicidad con la que, en este caso, perros o caballos se nos sugerirán más facultados que los sesudos críticos ante la valoración de una obra de arte:

Yo estimo mucho la opinión de los caballos sobre pintura, desde que un caballo de Alejandro juzgó un cuadro de Apeles³³.

El juicio de los perros sobre estatuaría y sobre música es de un valor inmenso.

Véalos usted como aúllan y corren, cuando oyen la pseudo-música de los organitos y recuerde la historia de un perro que se abalanzó una estatua que representaba un mendigo» (Wilde, 1899: 4-5).

Como él mismo indica, yendo un poco más lejos en lo que se refiere a esta competencia para emitir juicios sobre la creación estética, incluso las entidades inanimadas (a las que, como tantas veces determinó en las composiciones anteriores, les otorgará alma o un comportamiento humano, invirtiendo, desdibujando así los límites entre lo animado y lo que no lo es) lograrán, a su manera, aportaciones mucho más acertadas y reveladoras sobre la belleza:

Hasta los objetos inanimados nos dan su opinión indiscutible sobre las obras de arte y sobre la naturaleza que le sirve de original.

El reflejo de la luna que se mira en el mar, es la opinión de las ondas sobre esa solterona desolada y vagabunda que se pasea por el éter.

El eco del trueno en las montañas, es la opinión de las rocas sobre el fragor de la tempestad.

No se oculta la luna tras de una nube sin que el mar arrugue la frente y nos mande una mirada sombría.

³³ Opinión sobre el juicio de los animales, que probablemente se refiere al episodio del historiador Plinio el Viejo. En él se relata el triunfo de Apeles como pintor de los caballos de Alejandro Magno, puesto que, entre otros cuadros que se les mostraron, dichos animales solo empezaron a relinchar al ver aquel que precisamente había sido plasmado sobre el lienzo por dicho retratista (anécdota que, lejos de ilustrar el engaño del que serían víctima los caballos, lo que resalta es la habilidad del artista y, en todo caso, la capacidad instintiva de estos seres no racionales para reconocerla en sus obras).

No huyen las notas de una tormenta flagelando las crestas de los montes o revolviendo sus senos, sin que las masa de granito modulen en su queja, todas las armonías que la tempestad les inspira (5).

En definitiva, todos ellos, niños, animales y elementos naturales, a pesar de sus diferencias, semejan tener en común esa cualidad, o cualidades, que precisamente los están señalando como estereotipos opuestos a los que por el contrario definen una cultura *adulta*, racional y fabril (cultura, de la que, dicho sea de paso, no van a obtener una valoración integradora o positiva). Tras la exposición de este grupo de miembros *laterales, periféricos*, desplazados de la parte *central* de la sociedad, Wilde acabará expresando a modo de conclusión: «¿Qué somos nosotros ante tales críticos?» (5).

Volviendo al primero de los perfiles que respondían a estas características que hemos mencionado, el del niño, la lectura del *Prometeo* de Andrade que Eduardo Wilde recreará ante su hijo de cinco años durante el transcurso de varias páginas de este relato, ejemplifica magníficamente a través de las reacciones del mismo, la idoneidad de estos seres, todavía *sin hacer*, *sin civilizar*, para percibir el arte. Como se decía, este receptor —por infantil, «un pensador de sesenta meses» (10)— se nos descubrirá capaz de estremecerse ante ciertas realidades, libre del error y del fanatismo en los que, sin embargo, sí parece incurrir —cegada y ciega— la sociedad moderna aquí representada; sociedad de la que precisamente esa figura mitológica protagonista se convertiría en su contraejemplo: «su Prometeo se levanta de un sueño de tres siglos y asiste al despertar de la ciudad del libre pensamiento» (14). La potenciación de los valores espirituales y poéticos contenidos en la composición se realiza, pues, gracias tanto a la acogida del niño, como a la actitud colaboradora que por su parte adoptará el declamador que se la da a conocer, lo cual confirma, una vez más, esa necesidad de cooperación, de que la comunicación entre el emisor y el receptor sea completa, para que el producto artístico se valide.

El hijo nos enseña la naturaleza y las condiciones que acaso debería poseer el público, las de ese destinatario cómplice, dispuesto a fascinarse, a dejarse cautivar por un mundo tan diferente del habitual como el que palpita en el texto, bajo el poder evocador y transformador que una triple intervención ejercerá a un tiempo sobre dicho sujeto: la de un pensamiento sin trabas, la de la simbología que de por sí irá asociada al nombre de Prometeo, y la de la propia palabra literaria:

El mar rugiente, los torrentes, las sombras, las águilas voraces y aquel cuervo que clava su pico en el cuerpo del héroe encadenado, lo han extasiado y su pobre y

pequeña cabeza, prefiere recostarse y dejarse llevar al caos por las impresiones encontradas [...].

Y la palabra cansada, quebrada por la energía de la expresión que desafía [...] fatigada del esfuerzo que ha hecho para poblar de moles los espacios, abre las puertas del porvenir, deposita su encono, se dulcifica y pinta la aurora que se entrevé en los horizontes tranquilos, la flor recién abierta [...] las ideas voladoras, mariposas de luz del pensamiento, que acarician con sus leves alas la frente esperanzada (8).

Es este un sujeto, también imaginante, que, como más abajo se indica, percibiendo desde una conciencia *sonámbula*, desde la levedad de la intuición, de la irracionalidad, de lo errático, de la pupila hacia el infinito y del vértigo, dejándose arrastrar hasta lo, en muchos sentidos, delirante, resultará permeable a esa dimensión fantástica en la que sobrevive tanto la poesía como las diversas materializaciones de lo espiritual. Su involucración en el texto, su disposición participativa con la que se entrega a este universo *ficticio* (siempre elevado sobre los niveles achatados por el peso material de lo ordinario) acabaría justificando la existencia o la búsqueda del mismo:

El niño se estremecía asustado; [...] su corazón como el de un pájaro, golpeaba la caja endeble de su pecho, y atraído por el abismo, por la tormenta, por las nubes, soltaba su imaginación de cinco años [...]. ¡Un arrullo delicioso y aterrador engolfa su cerebro comprimido; un misterioso vértigo infantil hace jirar sus impresiones; un falansterio de imágenes increíbles aprisiona su mente envolviéndola en un torbellino de cosas que oye, que entiende, que adivina, que teme por instinto y que admira por intuición! [...]; las palabras lo han mareado; su pensamiento en embrión vaga como un sonámbulo entre las rocas, sobre las nubes, bajo los orbes (7-8).

[...]

Los ojos de plata miraban al infinito, sin rumbo [...] faltos de foco (12).

Por su parte, la figura híbrida del recitador del canto (simultáneamente, receptor y emisor), también se mostrará poroso, vulnerable, y al fin alcanzado por estas mismas realidades ideales a las que se accede por los caminos del pensamiento libre y de la emoción poética. A ese estado de exaltación irá llegando paulatinamente, primero a través de las palabras que lee, después de frases (que actuarán en él como elementos de la naturaleza: torrentes, viento...) y, por último, de versos (con los que se van a intensificar esos mismos elementos anteriores: cascada, huracán...):

Luego leí en alta voz [...]. Las palabras salían de mis labios con entusiasmo, de ellos que no se entusiasman jamás [...]. Las frases salían como torrentes, desmontando, destruyendo, destrozando, arrebatando, embistiendo, atropellando, blasfemando, rugiendo como las olas del mar, como el trueno, como el viento, como la cólera.

[...]

Mi pecho se fatigó como la tormenta, [...] mis pupilas se dilataron ante la colosal figura de una nube que cuelga su toca de luto en los picos de las rocas. No tuve

aliento, quise absorber, asimilar, entender y admirar en toda su magnitud la belleza inimitable de estas expresiones, decoradas por la luz de las tempestades del infierno.

[...]

Y los versos salían de mi garganta como cascadas, como huracanes [...], ensordeciendo como los yunques del averno» (6-7).

Se vislumbra, en esta composición de Andrade enjuiciada por Eduardo Wilde, una esperanza orientada al despertar de la civilización, al del triunfo de ese reino que se rige por una conexión entre los polos del espíritu del hombre, *circuito*, este, confiado a la autoridad lírica de un triunvirato: el compuesto por la belleza, sensualizada y sensorializada, («como hojas de rosa», «como volidos de perfumes», «como viajes de luz»), por la emoción («como lágrimas tiernas», «dulcísimas emociones») y por el pensamiento («ideas» «como sueños de ángel», «como inocencias», «como lluvias de felicidad que derrama sus gotas tranquilas sobre una vida que brota») (11), y cuya posibilidad para salir del letargo, habría de ser la misma que la de Prometeo:

Pues tal, señor Andrade, su Prometeo se levanta de un sueño de tres siglos y asiste al despertar de la ciudad del libre pensamiento. [...] «La lucha comienza de nuevo, la lucha por la vida. ¡Arriba pensadores, un nuevo día comienza; el sueño de una noche nos dio aliento [...] ¡Arriba pensadores, arriba, que ya asoma el claro día en que el error y el fanatismo expiren! (14).

Pero, lejos de ser así, los tiempos modernos parecen no poder cumplir con las expectativas de esa aurora transida por la luz y por la armonía, porque la ciudad que se despierta no lo haría nunca reaccionando ante una voz *poética*, que sonaría —siguiendo el lenguaje de Wilde— leve como el ruido de la espuma, sutil como el roce de fantásticas plumas o el murmullo de hojas que se desprenden tras la tormenta, armoniosa como el coro de las vibrantes hijas del océano y de las olas que «cantan en voz baja, como las madres», modulando esperanzas (11). Frente a esos sonidos imprecisos, vagos, con los que se podrían expresar todas las delicias terrenales y también las imágenes que conforman los sueños, aquellos que por el contrario despertarían al hombre contemporáneo a él, los que desentumecerán la conciencia humana, quedan reducidos al ruido: mecánico, *antipoético*, distorsionante y desarmonizado, rítmicamente frenético, *contante* y *sonante*. De esa *sonoridad* decepcionante que define a la civilización moderna nos habla Wilde, haciendo uso de un humor que nunca deja de aportar información:

Primero se oye un ruido, luego otro [...]. Y tras de esto, cien apagadores, mil transeúntes, tres mil industriales, once mil viejas, todos los octogenarios, todos los

panaderos, los proveedores de los mercados, los mozos, los viejos, las mujeres, los perros, los caballos, los lecheros saltando a compás, arrodillados sobre un edificio de tarros; los ratones de vuelta a sus albañales, después de haber hecho una visita a sus vecinos y de haberse informado del estado de los negocios de las gentes por los despojos de las cocinas; los dueños de las tiendas desiertas que abren las puertas, con el fastidio pausado de una obligación cotidiana y comienzan a colgar sus atractivos en las paredes indiferentes; los repartidores de diarios y en fin, los vendedores de todo y los compradores de todo, aparecen, brotan, llueven, salen, bajan, pululan, se atropellan, se empujan, hablan, gritan, llaman, golpean, produciendo un ruido hipócrita, que parece silencio y la algazara humana comienza a las barbas del sol, transformación de la aurora que ha cambiado de sexo en el espacio de un par de horas (12-14).

Por esto, porque un Prometeo así, que se comporta como una especie de embajador de las potencias ideales del espíritu, no resistiría ese examen realizado «a la luz de la economía política y de los intereses mercantiles, en este pueblo esencialmente comerciante» (4), solo cabría rendirse ante la evidencia de que, en estos tiempos, la poesía está marginada, la poesía está *maldita*, por cuanto su presencia en sociedad no tiene lugar, ni aceptación, ni habrá de recibir, por el momento, *bendición* alguna:

No se trata de expirar, sino de retirarse a cuarteles de invierno, mientras pasan los tiempos difíciles.

Usted no ha de ver cumplidas sus esperanzas, señor don Olegario, y créame, lo siento mucho! (14)

Esta falta de concordancia entre los objetivos de un autor y los de su público, acabaría siendo vista directamente por Eduardo Wilde como una de las causas de *mortandad* literaria. Avanzado el tiempo, todas esas previsiones que durante los últimos años de la década de los 70, y principios de los 80, se venían haciendo sobre la desafortunada situación que la manifestaciones de lo poético acusaban entre una población dominada por el *laborans*, parecerán seguirse cumpliendo hacia las postrimerías de siglo.

Así, en 1893, otra de las piezas también incluida en este *Prometeo & Cía* (una de las más tardías de entre las que se corresponden con este apartado que nos ocupa sobre la *marginalidad* de las letras, previa a la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires), no dejará de llamar la atención sobre este hecho. Hasta tal punto lo hace, que la razón del propio título “Páginas muertas”, se debe ni más ni menos, entre otras cosas, a la poca esperanza de vida con la que una obra literaria puede llegar a contar en ese entorno, en el que la recepción no habrá de existir sino como una realidad de minorías.

De este modo lo justifica sarcásticamente Wilde, a través de lo que se presentará como un “Borrador del prefacio de una proyectada edición”:

Lector amigo, (todo autor tiene al menos uno, se supone). ¿Quieres saber por qué doy a estos volúmenes el título de «Páginas muertas» y cuáles son las causas eficientes de su publicación? Espero una respuesta afirmativa; de otra manera me veré obligado a privarte de un prefacio sin el cual tu vida sería un martirio. Generalmente tú no lees ninguno, me consta, pero cierro los ojos ante ese detalle insignificante. Nosotros, los autores concienzudos, no admitimos tales hechos incompatibles con las exigencias de la rutina, y yo por lo tanto, me apresuro a satisfacer tu legítima y apremiante curiosidad. Ahora ¡atención, comienza lo grueso del Prefacio! (Wilde, 1899: 171).

A partir de este párrafo introductorio, lo «grueso del Prefacio» girará en torno a las constantes alusiones que el autor realiza sobre esa condición *cadavérica* de la palabra artística, la cual, por una falta de demanda, no acabará difundiéndose, ni librándose de ese «olor a sepulcro de su humedad encerrada», propio de un corpus que, al no salir a la luz, no será otra cosa que una suma de «restos cadavéricos amontonados en una fosa común», que se recuperan del cajón en el que permanecían, con la misma impresión que nos causaría el estar «practicando una exhumación» (172) , después de que, escritor y escrito, mueran presas del olvido:

[...] decidido a revisar mis papeles, abrí un cajón donde yacían varios manuscritos y recortes impresos que me anunciaron su lamentable estado con el olor a sepulcro de su humedad encerrada.

Algunas arañas flacas y literatas [...], apenas levanté la tapa de su biblioteca, corrieron despavoridas [...]; las hojas amarillentas, con sus letras penumbradas, parecían lápidas viejas con leyendas carcomidas [...] ¡Páginas muertas! dije, como leyendo un epitafio imaginario.

¡Muertas! Sí. Unas tuvieron una vida efímera ante el público en los periódicos; otras vivieron solo en mi conciencia mientras las pensaba y las escribía [...].

¡Muertas! Lo anunciaban los efluvios de su osamenta y lo dejan sentir el silencio y olvido de su espíritu!

¡Muertas como los sedimentos de la vida mental fijada en ellas, al destilar sobre sus frases las gotas sentimentales de cada hora, como quien exprime el tiempo para sacarle en extracto la pasión sustancial de sus momentos (171-172).

Pero, añadido al escollo que supone esa falta de reconocimiento entre los lectores, porque tanto los «sedimentos de la vida mental», posos del espíritu, como esas «gotas sentimentales» que nos hablarían, no del tiempo, sino de un *tempo* (tiempo, según él indica, exprimido y pasional, por lo tanto, subjetivo), no coinciden con las prioridades impuestas por las actividades de una sociedad tecnócrata y burguesa, se subraya la dificultad que también residirá en el propio hecho de la comunicación de la individualidad, de ese universo de emociones y de impresiones, incorregiblemente

intangibles, cuya transmisión y cuyo alcance, trascendente y poético, una vez plasmadas sobre el texto, dependerá en gran medida de la capacidad y de la complicidad del receptor en general, o, de la de un sector más particular: en concreto, el específico de la crítica (barreras, estas, que difícilmente se hallarían en el intercambio de las realidades, por el contrario, objetivas):

En todo trabajo literario hay un germen sentimental que inspira y determina las ideas, [...] solo ellos [sus autores] conocen el secreto de su párrafo, la circunstancia que le recuerda, el sentimiento generador de su estirpe, el alcance y objeto de su forma [...].

Ningún escritor debe pretender jamás ser comprendido si no trata asuntos puramente intelectuales, pues, entre la nota real del sentimiento y la expresión helada de las letras, hay siempre un abismo que el comentario no colma o sobrepasa [...]. Un crítico mediocre destruye la obra que comenta, así como la realza y la embellece quien con talento, bondad y gusto delicado la analiza.

Por estos mecanismos, muchos autores resultan pintando sublimes bellezas, cuando jamás las concibieron, descubriendo verdades eternas, cuando solo escribieron necias paradojas, y haciendo la anatomía del corazón humano, cuando apenas alcanzaron a copiar refranes (173-174).

En definitiva, toda esta serie de papeles sueltos, sepultados e inéditos, en los que la escritura de Wilde había intentado encerrar esa pulcritud huidiza, nostálgica, íntima e inaprehensible, que se podría hallar bajo los filtros literarios de las «reminiscencias de la edad dorada», de «placeres desvanecidos», o de los «encantos de bellezas perdidas y de afectos recíprocos, lejanos, ya enterrados» (173), acabarán siendo rescatados y ordenados por él mismo, aunque con el convencimiento de que su propagación pública apenas habría de poderse llevar a cabo: «deseo conservarlos [...] aun cuando sea para leerlos yo solo, en letras claras, imitando a muchos autores impopulares, entre cuyo número me encuentro» (175).

El propio Wilde admite ser un autor impopular, para quien las perspectivas de una futurible publicación no han de resultar prometedoras, dado que esa realidad poética, subjetivada y sin mucha *utilidad*, que sobrevive prensada en su obra, no parece cumplir, como también hemos venido indicando, con el gusto *oficial* y, por lo tanto, tampoco va a poder hacerlo con esa forma que dicta sus medidas desde unos criterios editoriales:

[...] la edición de libros responde a uno de los siguientes propósitos y sus análogos:

- Llenar una necesidad sentida.
- Propagar sanos principios.
- Ilustrar puntos controvertidos.
- Destruir errores corrientes.

Sacar del olvido historias o cuentos interesantes.
Implantar sistemas sin los cuales la humanidad no podrá ser feliz.
Complacer al público, cuya buena acogida es la única aspiración del autor.
[...]

Yo no me propongo: llenar ninguna necesidad sentida, ni propagar principios sanos o enfermos, ni ilustrar puntos controvertidos, ni destruir errores, ni sacar nada del olvido, ni complacer a nadie, a sabiendas, al menos; y por fin, no alimento siquiera la esperanza de vender la edición! (174)

Estas cualidades tan poco comunes (comunes, manteniendo bajo dicha calificación ese doble sentido de habitual y de comunitario), que lo hacen fuerte en los márgenes de lo convencional, que se alimentan de su individualidad a través de una entrada a ciertas manipulaciones y alteraciones de lo objetivo con los guantes del humor, pero con las ganzúas del sentimiento o de la sensación (llaves, ambas, líricas y, en ocasiones, maestras, que abren las puertas a un espacio literario, a veces perturbador por sus continuas ósmosis entre la irrealidad y lo real, el cual carece de interés para mercaderes o agiotistas), son quizá las que en gran medida contribuyeron a hacer de la obra de Eduardo Wilde ese producto no consumido, no consumible, que permanecería rechazado por el *dis-gusto* que dichas características causaban entre la recepción de sus contemporáneos.

Esta falta de comprensión general hacia su obra, esa falta de acogida, será considerada con el tiempo como un ejemplo concreto más de esa condición inevitablemente marginal sufrida por un sujeto creativo que no ajusta su quehacer literario a las demandas de la burguesía. Como defendía Gioconda Marún en el primer capítulo correspondiente a uno de sus libros (1993: 20-54), el prosaísmo exultante de esta clase dominante de filisteos no dejará de herir profundamente la sensibilidad de un artista que no solo exhibe la libertad de expresar la peculiaridad, lo que es particular y único en cada ser, sino que con su adhesión a las fuerzas del espíritu, de lo emocional, de la imaginación y de la belleza, amenazaba con romper la solidez de un mundo material que se establecía como la base del progreso. A muchos de estos aspectos (virtudes para el artista, pero precisamente lacras para el *bourgeois*), hacía alusión Roberto F. Giusti, recordando los motivos que José María Monner Sans encontraba a la hora de exponer la inmerecida falta de reconocimiento que Eduardo Wilde pareció padecer entre los suyos:

[...] lo cierto es que, como ha dicho José María Monner Sans, “pudo ser Wilde un escritor de fama universal”. Pues, prosigue el crítico: “Acaso ninguno de nuestros hombres públicos del siglo XIX hechos al manejo de la pluma tuvo [...] más arisca

personalidad y más originalidad de expresión, que Wilde. Y ninguno como él sumó al temperamento de escritor las varias condiciones internas y externas que procuran, a veces, aquella fama: facultad de abarcar lo general humano en lo concreto ocasional; tendencia a transparentar sus sentimientos e ideas [...]; indiferencia ante los convencionalismos mundanos; libertad de manipular los elementos literarios y hacer con ellos un producto suyo, nuevo; tenaz decisión para rehuir las normas retóricas de su tiempo” (Giusti, 1959: 380).

No faltan, desde luego, testimonios que avalan esta precariedad del arte en un mundo que, al estar pautado por el indiscutible auge de una mentalidad pragmática, inhibe y deja en clara desventaja a cualquier tipo de hechura relacionada con las sustancias del alma, haciendo de escritos que así la tuvieran, páginas, que, por *inútiles* (propias de una ocupación a menudo tildada de inservible y exclusiva de ociosos, como abajo se verá), cuentan con la misma escasa esperanza de vida que la de aquellas “Páginas muertas”, antes referidas, y bautizadas de esta manera por Wilde.

[...] no ha dejado [Eduardo Wilde] más que páginas sueltas y libros heterogéneos, fragmentarios o truncos, por testimonio inequívoco de un extraordinario talento de escritor cuyos frutos fueron inferiores a las dotes creadoras. No es fácil dictaminar si el malogro se debió a falta de vocación por la letras, atraído el hombre por el espejismo de la política, o a la adversidad del ambiente, a menos que no fundamos ambas causas en una sola, que también obró sobre otros escritores contemporáneos de Wilde. Define la alternativa en que él y estos se hallaron, el título de uno de sus libros, *Tiempo perdido*, con el cual él entiende justificarse ante la sociedad de su tiempo con irónico pudor, de emplearse en una ocupación demasiadas veces juzgada improductiva y de ociosos (Giusti, 1959: 379-380).

Precisamente la adversidad del ambiente relativa a ese momento histórico arriba mencionada, se hará bastante manifiesta, se encontrará, cuando el patrón de literatura que se ofrece a un público así, va a ser el que responda, según se percibía en las composiciones de Eduardo Wilde, al de ciertas marcas vinculadas a la individualidad del sujeto, a la de la fuerza ejercida por sus prensas y por las maquinarias de la imaginación. Es el caso, por ejemplo, de la presencia de aquellos órdenes híbridos entre realidad e irrealdad alterados por los mecanismos de lo subjetivo, por los oscuros sondeos de las concavidades del espíritu, por una detención en *tempos* (duración de un tiempo que, intervenido, rompe la linealidad, la objetividad y el ritmo del que, por el contrario, resultaría ser el propio del progreso) que se transforman –vertiginosos o morosos– al bombearse con las disoluciones de lo introspectivo y de la plasticidad conseguida por adjetivadas bellezas, que basculan entre la eternidad y la evanescencia; literatura, en definitiva, cuya existencia no cumple prácticamente con ninguno de los fines que ambiciona esa sociedad que la recibe, y que no hace más que cristalizar la

oposición, concretada por Laura Malosetti en su estudio concerniente a la situación del arte en la sociedad de Buenos Aires de las últimas décadas del XIX, del siguiente modo:

[...] la oposición de la ciudad “fenicia” o comerciante, con la “espiritualidad” del cultivo de las bellas artes, la percepción de estas como un antídoto para tales males por parte de los unos, o como una peligrosa pérdida de tiempo con escasas posibilidades de éxito y de “utilidad” para la nación por parte de otros (Malosetti, 2003: 26-27).

Esa ausencia de utilidad, pero también esa *deformación* espiritual —literaria— llevada a cabo sobre lo real a la que lo primero va unido, este modo de vivencia poética retenida y a la vez liberada a través de la palabra (de una palabra, además, como la suya, sensorial y con capacidad anfibia entre la inmaterialidad y la materia, entre lo visible y lo apenas evidente) parecen ser algunos de los principales rasgos que contribuyeron a que este autor se convirtiese en un autor impopular dentro del marco de su época, según él mismo así se definía a través de sus “Páginas muertas”, pero también en un clarín, en una voz anticipada, de aquel ya declarado modernismo —movimiento tan contraburgués— que se avecinaba:

El juego verdad ficción, realidad y sueño, es frecuente en sus narraciones y descripciones. Su retina percibe con agudeza la riqueza y variedad de formas, colores y matices del paisaje, pero es igualmente agudo y aun profundo en el sondeo de las intimidades del alma [...]. Wilde fue el que más se anticipó al arte de los modernistas por las imágenes sensoriales, la adjetivación audaz e imprevista, los neologismos expresivos y creadores, los caprichosos juegos verbales y la visión antirromántica de la naturaleza con su deliberada deformación grotesca. Ningún escritor de su generación ha sido más “actual” en las últimas tres décadas de este medio siglo, tanto por su actitud ante la vida como por su estilo (Giusti, 1959: 380-382).

El hecho es que, en la medida en la que una obra parece alejarse de las realidades inmediatas, en la misma en la que sus procesos de destilación artística y la complejidad creativa se intensifican, mayor acaba siendo el rechazo recibido por parte de un público burgués cuya tosquedad de comerciante, de *laborans* atento y entregado a las necesidades elementales, no habría de hacer un sitio para el arte en ese espacio, en el cual, la extensión iba a ser fundamentalmente estimada según la que ocupasen sus bienes materiales. Así, en el año 1883, el pintor, crítico e historiador argentino, también integrante de esta Generación del 80, seguidor, como artista plástico, de las corrientes simbolistas de fines del XIX y fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, nacida en 1876, Eduardo Schiaffino, veía publicados en *El Diario* una serie de artículos suyos con el título de “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento” bajo el seudónimo de *Zig-Zag*; artículos como aquel en el que

achacaba el parvo desarrollo de la actividad artística, la falta de amparo y de acogida que la misma estaba recibiendo en la capital, precisamente a la condición tan poco ideal, tan corpórea y básica, tan *antipoética*, en la que dicha ciudad se había reafirmado, y en cuyo desarrollo como urbe, el progreso material no parecía haber acompañado al de las creaciones del espíritu (progresos que, según su opinión, deberían de ser complementarios), siendo el arte una de las manifestaciones de este segundo y un factor determinante que había que tener en cuenta a la hora de juzgar si un pueblo realmente se debería considerar civilizado.

Estas declaraciones no pueden sino recordarnos aquellas realizadas algunos años antes por Eduardo Wilde en torno al materialismo asfixiante de ese tiempo que, lejos de convertirlo en un tiempo de poetas, lo subordinaba al avance de la tecnología, a los dictados del trabajo, a la cotización en Bolsa y a un cuerpo que, empleando sus propias palabras, se había trepado sobre el alma; cuerpos sin alma, de los que asimismo nos hablaba Schiaffino:

Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma.

Su progreso es palpable pero casi puramente material.

Nuestra riqueza se reduce hasta ahora, a la materia prima; no exportamos nada que lleve el sello de la idea [...].

Y la pampa es nuestra. Ese es el secreto del estado floreciente que mostramos y lo que nos ha permitido, revestirnos de un barniz de grandeza (Schiaffino en Malosetti, 2003: 45).

Pero esta tensión existente entre los impulsores del ideal y los de la materia, entre el artista y el burgués, lejos de resolverse con el tiempo, tal y como pretendían aquellos hombres de la Generación del 80, tan preocupados por la educación del buen gusto entre un público inerte ante la contemplación de la belleza y por la incorporación de las actividades del espíritu a las de un calendario exclusivamente industrial y agropecuario, va a persistir, guiados los miembros de esa generación por un concepto completo de civilización, cuya grandeza no brillara solo por un barniz como el que nos estaba refiriendo Schiaffino en la cita arriba incluida.

En la década de los 90, el mismo año en el que Rubén Darío llegaba a Buenos Aires, y con motivo de la primera exposición del Ateneo, el que por entonces era bibliotecario de dicha institución, Ernesto Quesada, aseguraba a través de un vasto artículo publicado primero en *La Prensa* y más tarde, pero durante ese mismo 1893, en *Reseñas y críticas*, que la ciudad de Buenos Aires todavía se hallaba en una etapa embrionaria con respecto a la evolución intelectual y artística, etapa que se definía

forzosamente materialista, puesto que la población aún estaba inmersa en aquel aluvión de circunstancias, tan marcadas por un apego hipnótico a lo *terrenal*, a la riqueza, que se habían desencadenado ante el fenómeno de la emigración. Tal y como concluía Laura Malosetti, no era esta una época propicia, pues, para «preocupaciones de tipo intelectual o artístico, que de por sí implicaban haber logrado independizarse de las preocupaciones materiales más elementales» (Malosetti, 2003: 356). De este modo, consecuentemente, aquellos que ejercitaban «las formas elevadas del arte y la literatura en sociedades tales, eran “individuos trasplantados en un medio para ellos imposible”, eran “existencias del todo artificiales [...]”» (Malosetti, 2003: 356), y por ello su existencia «estaba condenada a la frustración y al aislamiento. El refinamiento artístico e intelectual en el público no era cosa que se pudiera construir de un día para otro» (Malosetti, 2003: 356), ni ese proyecto estaba exento de dificultad, puesto que para llevarlo a cabo hacía falta dedicarle un tiempo que esa sociedad le negaba por estimar tal atención a los campos de la cultura y del espíritu un asunto de ocio. Ante esta situación, parece inevitable no pensar en un artista sino como en ese ser excepcional frente a la multitud, en entidad marginada, desplazada del núcleo oficial, inadaptada, o, rescatando la expresión de Malosetti, en individuo trasplantado a un medio, para él adverso, imposible, que lo excluye conjuntamente con sus obras.

Volviendo a las evaluaciones iniciales de Ernesto Quesada sobre ese momento de desinterés que una sociedad argentina como la que recibía esa primera exposición del Ateneo —«un centro de más de medio millón de almas que se distingue especialmente por su carácter de factoría ultramarina» (Quesada en Malosetti, 2003: 356)—, desinterés que iba a mostrar ante cualquier actividad que pretendiese algo más que satisfacer una prosperidad económica (ningún esfuerzo, sino el que el que les procurase un estado básico de bienestar), recuperamos de nuevo su visión sobre aquella geografía que aún se observaba supeditada a la dinámica de una emigración europea movida por el fervor y por un culto a la riqueza que convertía a sus habitantes en esa especie de adoradores de un —aunque industrial y, entre ellos, poco bíblico— *becerro de oro*:

Es esta la diosa que preside tiránica la vida de países semejantes: absorbe toda la actividad de nativos y extraños, los agujonea, los fascina, los precipita en esa carrera locamente desesperada tras el bíblico becerro, y no les permite instante de reposo para pensar en otras cosas [...]. ¿Quién tiene tiempo de más en nuestra vida tan ocupada, para detenerse en una obra de arte, es decir, para apreciarla y comprenderla? (Quesada en Malosetti, 2003: 356-357)

La adoración de este colectivo de llamémosles *paganos* que dan la espalda a lo trascendente, llamémosles *mercaderes en el templo*, se consolida como una de las grandes responsables de que la individualidad artística sea una entidad problemática, una traba, dentro de ese funcionamiento social.

Una descripción muy similar a la de esta circunstancia, la podíamos hallar en el análisis que, aunque realizado desde otra perspectiva y bajo una óptica muy concreta (la de un marxismo estructuralista según el cual el individuo no va a ser concebido fuera del sistema social: no es un agente libre, ni sus escritos el fruto del genio individual, sino de una serie de estructuras mentales –*estructura mental transindividual*– correspondientes a grupos o clases sociales particulares), llevaría a cabo el crítico rumano Lucien Goldmann sobre la naturaleza de estas relaciones establecidas entre la supervivencia del texto literario y la realidad económica y social en la que este se inscribe.

David Viñas Piquer, en su *Historia de la crítica literaria*, entresaca algunos de los componentes que Goldmann encontraba decisivos para explicar el resultado de esta interacción que se evidencia entre ambos (realidad y texto); entre los primeros elementos determinantes que enumera, figura precisamente el reseñado en el fragmento que incluimos a continuación, y que muy bien nos serviría para ilustrar esa condición marginal, frustrada, aislada, que el autor de ese tipo de creaciones literarias sufre dentro de la marcha de semejante engranaje social, puesto que su subsistencia, como productor de obras dentro de la misma, su éxito, su aceptación, no parecen posibles, en la medida en que los intereses de mercado de uno y otro no coinciden, al tampoco hacerlo, según veíamos, el gusto de este y el de aquel público argentino todavía sin *educar*, sin capacidad ni apetencia para recibir unas formas elevadas del arte y de la literatura, antes referidas por Malosetti:

En la sociedad productora para el mercado, todo producto tiene un valor de uso (que nos remite a su calidad) y un valor de cambio (que nos remite a la posibilidad de ser vendido como mercancía). El escritor es un ser problemático, pues se interesa tanto por la calidad de sus obras –algo que para los otros productores es un factor secundario, ya que lo importante para ellos es la venta de la mercancía– como por venderlas, dado que, obviamente, necesita a la vez obtener algunos beneficios (Goldmann en Viñas, 2007: 426).

Esta doble condición del escritor que lo confina a ser concebido como un integrante problemático dentro del entorno en el que se desenvuelve, es la respuesta a la

simultaneidad conflictiva de su vivencia individual, como ser independiente en su faceta de creador original, ideal, y rendido a una subjetividad, pero también a aquella subordinación grupal, que él y su obra no podrán evitar mantener con respecto a ese mercado que le asegure la difusión y la permanencia de la misma en un colectivo (esa sociedad caracterizada por una muerte espiritual y por un apego a la materia) de cuya aceptación depende, y con la que, por no coincidir, acabará siendo presa del rechazo, del olvido, o de su conversión en un fenómeno recibido solo por las minorías; situación, que precisamente los autores modernistas conocieron muy bien, viéndose en gran parte restringidos, en su oficio como escritores (o para ser más exactos, en el de *traductores / transcriptores* de la Belleza), al desarrollo que solo se les permitía dentro del campo del periodismo; así era en algunos casos su relación con la palabra escrita:

[...] la *santa poetambre* modernista, convencida de que el periodismo era «una cadena de galeote que deforma las más hermosas piernas del talento», renunciaba heroicamente al posibilismo profesional y se cerraba voluntariamente las escasas puertas que le permitían acceder a unos ingresos literarios mínimos en la convicción de que colaborar en la prensa era una manera de prostituir la musa a la necesidad» (Aznar, 1993: 79).

En esta misma idea de necesidad, que tanto condiciona (por no decir que anula) el desempeño de una actividad puramente creativa y la *pervierte* desde el instante en que se pretenda hacer también de ella un modo de supervivencia, incidía Gioconda Marún:

Un nuevo mercado literario imponía relaciones diferentes entre el lector y el artista, este ahora es un ser dependiente de la burguesía, y para subsistir deberá ajustar su quehacer literario a las demandas de aquella.

El advenimiento de los procesos democráticos había permitido el surgimiento de una literatura libre, el artista podía expresar su originalidad y experimentar nuevos modos expresivos, pero simultáneamente vivía una dependencia económica [...] Esta dependencia del mercado crea en el artista una ansiedad destructiva ante la necesidad de ganar la aprobación del público lector (Marún, 1993: 41).

Es un desequilibrio de fuerzas, una ausencia de reciprocidad o de correspondencia entre las leyes de la oferta y de la demanda literaria, que, como ya había contemplado Manuel Aznar Soler a través de ese análisis en el que se abordaba la vinculación entre el modernismo y la bohemia, «provoca la desvalorización de la obra artística como mercancía sometida al valor del cambio y al valor del uso del mercado cultural capitalista» (Aznar, 1993: 76). Sumado a este factor que desfavorece la implantación en la sociedad de este tipo de literatura, se confirman otros que,

complementarios a esta relación fallida entre emisor y receptor, contribuyeron a consolidar el hecho de una acogida general, cuyo resultado sería adverso y, por ello, finalmente culpable del aislamiento del artista, que también había sido advertida por Aznar Soler, aunque en este caso, en Madrid, y en un Madrid que contaba con la presencia de Rubén Darío, pero que no obstante coincide con la situación que en torno a esa misma época, e incluso con anterioridad, veníamos viendo con respecto a una Argentina de cuyo público *deficiente* aquellos restringidos círculos defensores de las manifestaciones del espíritu venían dando quejas:

Si a ello añadimos los bajísimos índices de lectura, el analfabetismo y el gusto filisteo dominante, completaremos las razones de esta soledad social en que se sitúa el escritor modernista. Porque, como ya hemos dicho, el modernismo es una literatura escrita contra el gusto filisteo, o mejor dicho, una literatura cuyo único público posible son los propios escritores modernistas. La literatura modernista está escrita para una minoría, la aristocracia artística, y desdeña olímpicamente todo público literario que sea «vulgo» filisteo, independientemente de su clase social. [...] La significación del esteticismo modernista en aquel contexto socio-histórico es inequívocamente una significación antiburguesa. Bohemia, anarquismo y aristocratismo artístico se conjugan en las actitudes de Sawa, Darío o Valle-Inclán (Aznar, 1993: 76-77).

Aznar recordaba también en este mismo capítulo las palabras con las que Ramiro de Maeztu expresaría, aunque ya en el año 1907, el temor de que precisamente una falta de público, la de un sector que la costease, iba a ser esa razón prosaica a la que no dudaría en responsabilizar del potencial desfallecimiento, y hasta de la desaparición, de la literatura modernista. Una predicción nefasta sobre la descorazonadora longevidad de un arte esencialmente aferrado al sentimiento *inútil* de lo bello, tan nutrido por la sustancia –azul y ultraterrena– del ideal, cuyos principios antiburgueses, esquivos al materialismo, pero no a lo materiales y a las materias del espíritu, tal y como ya contemplábamos en los artistas argentinos en torno a la Generación del 80, se perpetuaban en Hispanoamérica hasta la década posterior. Así lo refrendaban afirmaciones como las del ensayista y crítico uruguayo Carlos Real de Azúa:

Tuvo abundante versión hispanoamericana la apelación europea contra lo burgués y mesocrático, contra la fealdad moderna, contra la “muerte del ideal” y el “calibanismo”. Un largo rol de escritores [...] reivindicó los fueros de la belleza y del arte, de la delicadeza, de la inteligencia, del desinterés, amenazados al parecer vitalmente por la sed de felicidad en un aquí y un ahora, por el espíritu de lucro y la vulgaridad de una sociedad crecientemente igualitaria, sellada por la coerción ciega de las multitudes (Real de Azúa en Malosetti, 2003: 50).

Pero volvamos a los años más tempranos en los que esta condición *vulgar* de una multitud insensible al reconocimiento y a la valoración de la creación artística, provocaba que dicha clase de actividades se acabasen convirtiendo en un hecho marginal, y, como tal, abocado fundamentalmente al fracaso: un *producto*, bien de consumo individual —autoconsumo—, bien de minorías, como parecían haberlo sido aquellas “Páginas” de Wilde a las que él mismo consideraba muertas, porque (como debemos recordar) «unas tuvieron una vida efímera ante el público en los periódicos; otras vivieron solo en mi conciencia mientras las pensaba y las escribía» (Wilde, 1899: 172), pero que, a pesar de la oposición percibida en el ambiente, sí quiso recopilar, aun cuando fuese para leerlas él solo, «imitando a muchos autores impopulares, entre cuyo número me encuentro» (175). Es, en estos años más tempranos que decíamos, cuando surge de nuevo la memoria de García Mérou y de aquellos *Recuerdos literarios* en los cuales también se dejaba constancia de ese carácter efímero, o incluso involuntariamente anónimo, por el que, entre otras cosas, se distinguieron las publicaciones de la *Revista literaria* de 1879:

El *Círculo* [³⁴] dio a luz una *Revista Literaria*, en la cual colaboraban los miembros de la asociación. Nada más difícil que encontrar hoy los números dispersos de aquel repertorio de artículos y poesías que duermen sepultados bajo una capa espesa de olvido. Y, sin embargo, hay allí trozos literarios que merecen recordarse, y originalidades poéticas, dignas de aquellos tiempos de iniciación brillante [...] Esto no bastó, sin embargo, para evitar a nuestra publicación la *guigne* que se empeña en perseguir entre nosotros a todos los que se deciden a luchar contra las tendencias geniales de nuestro público (García Mérou, 1973: 183).

Este muestrario de artículos y de poesías que, como arriba indicaba Mérou, «duermen sepultados bajo una capa espesa de olvido», es una de las consecuencias derivadas del triunfo de ese modo de progreso, exclusivamente material, que ya había lamentado Schiaffino, entre otros muchos que veían la necesidad de que esa sociedad pudiera llegar a experimentar igualmente otro avance que, paralelo al anterior y a un nivel espiritual, tan bien y en tantas ocasiones se había representado a través de la figura de Prometeo, a través de ese tipo de evolución superior que este mito simbolizaba dentro del desarrollo de la civilización humana.

³⁴ Se refiere al Círculo Científico Literario.

Son ejemplo de esto la obra Wilde o la composición de Olegario V. Andrade a las que ya nos hemos referido, puesto que ambas llevaban en sus títulos no solo el nombre, sino también la carga de ese significado concreto atribuido a dicho héroe de la mitología. Curiosamente, Leopoldo Lugones, otro de los modernistas argentinos, cuya actividad ensayística y literaria nos remite, sin embargo, a una época posterior a la de este apartado que nos ocupa —en concreto, la correspondiente a 1910, año de su *Prometeo (un proscripto del sol)*—, también habrá de incidir en esta urgencia por alcanzar un progreso espiritual que contrarreste o complemente a aquel que, por el contrario, siendo exclusivo de la materia, solo guarda relación con ese estado de mayor o de menor bonanza en el que se halla la economía de un país: y es exactamente en ese país, en el suyo, y en aquella que él llamaría *ciudad malsana*, en donde encontraría dicha necesidad de espiritualización, tal y como lo expresa en esta especie de ideario teosófico aplicado a una nación dominada por el comercio, por la industria y, lamentablemente, tan escasa de Prometeos:

La verdad es que tenemos muy descuidado el espíritu. Confundimos la grandeza nacional con el dinero que es uno de sus agentes. Hemos puesto nuestra honra en el comercio, olvidando que, por su propia naturaleza, el comercio puede llegar a traficar con nuestra honra. El comercio trafica con todo, porque esta es su tendencia [...], ante este grave peligro de la patria, es necesario pensar con claridad y con entereza [...]. Urge sobre todas las cosas, la espiritualización del país (Lugones en Ghiano, 1953: 32).

2.2.1.1.2.2. Vivir como un burgués, morir como un artista.

A las apreciaciones anteriores sobre las heridas mortales inferidas a los cuerpos del intelecto y del espíritu, García Mérou volvería a añadir algunas referencias más de ese daño causado, de esa serie de publicaciones que, como las de la *Revista literaria*, acabarían sucumbiendo ante la adversidad; una adversidad que él focalizaba en la aludida indiferencia general advertida en los lectores ante las bellas letras. Entre ellos, entre esos hacedores de escritos muertos, de *cadáveres* (según su propia denominación), haría mención de los intentos fallidos que corrieron a cargo de Pedro Bourel —«ha tenido también que arriar la bandera después de una lucha desventajosa» (García Mérou, 1973: 184)—, fundador y director de la *Ilustración Argentina*, pero también escritor y colaborador de *La Ondina del Plata*, otra de las revistas que, como ya dijimos, adelantaban la presencia del modernismo en Argentina. En estos términos de

rendición, en términos fúnebres, se expresaban ambos para evidenciar esa circunstancia ante la que García Mérou se acabaría preguntando:

¿Para qué seguir haciendo la nómina de esta larga serie de cadáveres, que convierte a nuestra historia intelectual en una Morgue de publicaciones literarias?... Con qué razón me escribía Bourel, hace diez años: “¡Hoy más que nunca las bellas letras están aquí desamparadas, en camino de la más completa decadencia. Es un signo de esta época dolorosa. Progresamos, pero es un progreso material, transformación de la materia bruta. No progresamos en inteligencia ni en corazón, es decir, no progresamos realmente!” (García Mérou, 1973: 184).

Precisamente la acción de un pragmatismo raigal, la potencia expansiva de ese imparable programa eminentemente materialista con el que Argentina procuraba en este momento una grandeza vinculada a la de la nueva burguesía agropecuaria, y que, según definía Juan Carlos Ghiano, solo era eco de un esplendor que únicamente «se sinomiza [sic] en cifras estadísticas: número de inmigrantes arribados a nuestro Puerto, cabezas de ganado, toneladas de cereales, kilómetros de ferrocarriles, movimiento ferroviario y portuario» (Ghiano, 1953: 65), es una constante común, contra la que la literatura de los hombres del 80 (testimonios que hemos visto de algunos de ellos, como los de Lucio Victorio Mansilla, Eduardo Wilde, Lucio Vicente López o Martín García Mérou) reacciona espiritual e intelectualmente —«escritores impresionistas, dispuestos a comunicar con minucias los ecos de sus espíritus ante los acontecimientos y visiones más dispares» (Ghiano, 1953: 71)— y, siempre, en unos términos de oposición que harían prácticamente imposible ese pacto entre el emisor y el receptor:

Tales actitudes [la condición de librepensadores o de un espiritualismo difuso que los hombres de esta Generación traslucen en sus temas] proponen ciertos rasgos modernos adelantados con respecto al consenso general del país, por tanto desfavorable a la impresión de simpatía que las obras reclaman. Estos hombres ahondaron el divorcio entre el escritor y su público, comprobando que sus obras interesaban solo a un número selecto de lectores (Ghiano, 1953: 71).

Una cesura así entre ambos, ese divorcio entre el escritor y su público que lograba hacer de la expresión artística un fenómeno de minorías, nos remite, como ya hemos indicado, a una supervivencia de la literatura que no ha de verse realizada sino en los ámbitos de reunión —formales o informales— constituidos por las tertulias, cenáculos, el mundo de la bohemia, los círculos y las sociedades literarias, o bien en los de difusión —siempre de élite y de minorías— de las obras impopulares, *raras*, o el de ciertos diarios y revistas de poco alcance; ámbitos que, siendo diversos, compartirían entre sí los signos de la marginalidad, y, por lo tanto, los de lo efímero.

Y a propósito de esos ámbitos mencionados, la corta vida y los contenidos de aquella *Revista literaria* que, según dejaba registrado García Mérou en uno de los capítulos perteneciente a sus *Recuerdos literarios*, había quedado prácticamente reducida al débil testimonio que apenas consiguieron ofrecer aquella serie de números dispersos, tan difíciles de encontrar con posterioridad a la fecha de su publicación, y cuyos artículos y poesías dormían «en sus columnas sepultados bajo una capa espesa de olvido» (García Mérou, 1973: 183), reúnen varios de esos componentes que integran dichos espacios, en los que lo marginal y lo literario entran a formar parte de un mismo concepto.

En este órgano editorial del Círculo Científico Literario de Buenos Aires correspondiente al año 1879, y sobre todo en la ideología vertida sobre los artículos, cuentos o ensayos que entraron a formar parte de sus páginas, Gioconda Marún percibía una nueva literatura que actuaba de contrapartida a «una sociedad arrasada por estructuras socioeconómicas que quiebran las antiguas» (Marún, 1993: 105), así como una cosmopolitización que daría pie a la formación de ese «un nuevo arte, diferente del romanticismo, por la honda comprensión de la realidad desgarrante para el artista»: realidad que, controlada entonces por la burguesía agropecuaria, rebajaba al artista a la categoría de «esquilador de ovejas, creando un sistema de dependencia egoísta en donde las creaciones del espíritu no tienen cabida» (Marún, 1993: 125). Muchas de estas razones parecieron motivos suficientes para que, desde su punto de vista, dicha publicación significase el ingreso de Buenos Aires en la modernidad, la asimilación del proceso de secularización europeo y la rebelión del artista contra el medio.

Precisamente fue en esta revista donde en septiembre de ese mismo año otro de los escritores argentinos de la Generación del 80, Carlos Monsalve, publicaría uno de los cuentos, “Mi amigo Herman” (1879), en cuya temática confluían gran parte de los factores que a lo largo de este apartado se vinieron considerando como promotores de esa enajenación / marginación del artista provocadas por su medio; artista al que justamente le correspondería ese espacio vivencial (marginal) de la bohemia, por la representación que dicho ámbito llegó a asumir como valedor de las fuerzas del espíritu, indefectiblemente en rebelión contra los poderes del mundo moderno.

La reunión de bohemios a la que hace referencia el relato, es justamente una traslación literaria de aquella representación real, propia del entramado social que les había tocado vivir a los integrantes del Círculo Científico Literario, los cuales veían en

este tipo de encuentros la ocasión (evasiva) de compartir un aristocratismo del espíritu, imposible de llevar a cabo entre los núcleos de la burguesía; un coto *vedado*, el de las especies perpetuadas por los elevados preceptos de la creación artística que, según recordábamos a través de las observaciones de Aznar Soler, «desdeña olímpicamente todo público literario que sea «vulgo» filisteo, independientemente de su clase social» (Aznar, 1993: 77).

En esa oposición ideal / material sobre la que se asienta la del sujeto creativo enfrentado a la comunidad triunfante de mercaderes, los entornos físicos descritos en muchas de las composiciones, no dejan de constituirse como un elemento compositivo importante, que refuerzan, con la de la su espacialidad, esta antítesis de conceptos en torno a lo quimérico y a lo pragmático. De ese modo, emergen los espacios de interiores como una extensión palpable y *objetualizada* de esas dos posturas ante la realidad: la del burgués, abigarrada de riquezas, pero pobre en espíritu, y la del artista, aunque desnuda de materia, revestida por una Belleza bajo lo que lo superior se abriga.

En la casa de Omar, el narrador de “Mi amigo Herman” rememora la última reunión de los diez bohemios, cuya finalidad allí no era otra que la de, según sus propias palabras, comunicarse noche a noche los temores del presente y darse ánimos para el porvenir ante esa difícil persecución de unas hermosas ilusiones, que, en el transcurso del tiempo que duraban tales encuentros, sí parecían prevalecer: «solo tratábamos de forjar proyectos tan grandiosos como irrealizables» (Monsalve, 1881: 144), consiguiendo así que estos apóstoles del arte se olvidasen durante esos momentos «hasta de la lucha diaria por la existencia; de esa espada de Damocles eternamente suspendida sobre nuestras cabezas» y de aquellos «cruels desengaños» (Monsalve, 1881: 143-144) que el contacto con el exterior volvería a rasgar en el cuerpo y el alma de cada uno de ellos. Esta estancia va a presentarse físicamente marcada por una descripción en la que el autor pondría acentos de carácter positivo, enfático, digamos *tónico*, en cuanto a la emergencia que allí pudiera haber de aspectos relacionados con un orden espiritual, pero negativo, *átono*, con respecto a todos aquellos que, por el contrario, llegasen a sugerir cualquier proliferación de bienes materiales:

[...] nos encontrábamos reunidos varios amigos en casa de Omar o más bien en la nuestra, pues todo era común entre nosotros.

Esta se componía de una sola pieza y sin embargo de ser tan reducida, experimentábamos tal gozo al encontrarnos en ella, que no la hubiéramos trocado por el más soberbio palacio. No tenía más que una puerta correspondiente a un zaguán largo y angosto, y estaba amueblada con una sencillez espartana: en el centro de la

habitación una mesita redonda, la cama enfrente y a su lado un velador; otra mesa de pino sin pintar en un ángulo, un lavatorio de hierro junto a esta y una cómoda del tiempo del Virreinato cerca de la entrada. Alguna que otra silla aquí y allá, y libros y periódicos desparramados por todas partes (Monsalve, 1881: 143).

Este escenario bohemio, desnudo de ornamentación, que nos hace posible un cierto contacto físico con ese contexto de destierro, al parecer crónico para aquellos que aún esperaban la pervivencia del ideal, se repite como un tópico en muchos de los textos de la época. Eran, digamos, *capillas*, en las que se hacía del culto al arte una razón de vida, y, con ello, un refugio para aquella que habría de ser denominada por Ernesto Bark como una *santa bohemia*, opuesta a la *bohemia golfante* (desprovista esta de talento artístico, propia de los ambientes del hampa, de grupos de parásitos abyectos de la sociedad cuyo modo de supervivencia iba a ser siempre a través del engaño). En el presente relato, la casa de Omar asumía la función de esa suerte de templo, en el que, ante todo, lo que despuntaba era la nobleza de ideas y los valores del espíritu:

La mayor parte de nosotros somos pobres y sin embargo no desesperamos de la suerte; siempre acogemos con entusiasmo las ambiciones nobles y los sentimientos generosos, aspirando a labrarnos un porvenir por medio del trabajo y del estudio (Monsalve, 1881: 147).

[...]

¿Acaso hay alguno entre nosotros cuyo espíritu no se haya elevado con sus mismas aspiraciones [las de Herman]?

Acaso hay uno solo entre todos vosotros, que no termine su jornada persiguiendo esa quimera que llamamos «esperanza»? (150).

La plasmación de esta condición *espacial* redundante, según acabamos de indicar, en un buen número de descripciones, como aquella que nos llevaría nuevamente hasta la que con sumo detalle reproduciría García Mérou en sus *Recuerdos literarios*. Es a través de esos recuerdos, que se nos permitirá el acceso a aquel entorno empobrecido en el que habría de transcurrir la vida del poeta argentino, fundador en 1878 de la revista *El Álbum del Hogar*, Gervasio Méndez, conocido también como el “poeta doliente”, “el poeta del dolor” o “el poeta enfermo”, a causa de la grave parálisis progresiva que durante años lo atormentaría hasta su muerte: «Todos los hombres de inteligencia y de corazón se daban la mano en el propósito de hacer menos amargas las horas del “poeta enfermo”, como se le llamó desde entonces» (García Mérou, 1973: 69). A su domicilio, en el que se hallaba postrado, acudirían, entre otros, Carlos Guido Spano, Rafael Obligado, Olegario Andrade o Joaquín V. González: «La casa de Gervasio Méndez se había hecho el centro de una peregrinación de poetas más o menos

grandes, literatos de todas las escuelas y todas las calañas, y muchos aspirantes a la letra de molde, que le llevaban sus ensayos para verlos aparecer en su semanario, *El Álbum del Hogar*» (García Mérou, 1973: 71).

Fue García Mérou uno de ellos, y el que, justamente tras haber acudido a la vivienda del poeta, nos dejaba la memoria de este cuadro en el que la miseria material del artista parecía guardar una relación directamente proporcional con la espiritual de su sociedad. Un *topos* de bohemia pincelado —entre polvo, resignación y caos— por la escasez, por el deterioro, o por la austeridad de sus objetos físicos, pero también —contrariamente— por la riqueza, por la integridad o por una Belleza a raudales, propias de los ideales del artista, que aquí se repetía de forma análoga a la de “Mi amigo Herman”, el relato de Monsalve al que anteriormente hacíamos alusión. Así nos detalla el autor de los *Recuerdos literarios* «la humilde casita» que albergaba a Gervasio Méndez:

El piso enladrillado de aquella habitación carecía de alfombra o de estera. En un rincón había un montón de diarios en desorden: colecciones del *Álbum del Hogar*, números sueltos de periódicos ilustrados, libros y folletos arrojados allí en una masa informe cubierta de polvo. Una humilde cama de hierro pintado era el lecho del poeta. A su lado se veía una mesita de noche que dragoneaba de escritorio y mesa de comedor [...]. Algunas sillas completaban el mobiliario de aquella habitación pobre y sombría, como la celda de un ermitaño o el calabozo de un presidiario (García Mérou, 1973: 73).

Un contraste, este, entre las deficiencias del confort material y la plenitud de las aspiraciones del espíritu, que el propio “poeta doliente” refrendaba en una de sus composiciones (composiciones todas ellas escritas prácticamente entre 1876 y 1882), cuyo título, “Lucha”, dejaba patente esta relación irresoluble entre el sujeto artístico y la realidad que se imponía (relación por la que dicho sujeto habría de renunciar a una de las dos satisfacciones: a la de la quimera, o a la de la vida):

Yo tenía un hogar pequeño y pobre;
Digna cuna del mártir y del paria,
Sin techo en la tormenta de su suerte,
Sin pan en su hambre, y en su sed sin agua!

Era un humilde nido, casi oculto
En las frondosas y flexibles ramas
De un bosque de fragantes madreselvas,
Albos jazmines y encendidas dalias.

En su estrecho recinto no cabía
La pequeñez de la grandeza humana,
¡Pero ofrecía ilimitado espacio

A la gigante aspiración de mi alma!
 ¡Ebrio de corrupción, jamás el mundo
 Hizo estallar en él su carcajada,
 Ni en su celeste atmósfera fue el vicio
 A derramar sus repugnantes miasmas!
 [...]

Desde entonces arrastro la cadena
 Que oprime mi existencia desolada,
 Luchando día a día, sin rendirme,
 Con el hambre, la sed y la desgracia!

No es posible triunfar! pero que al menos,
 Cuando en el polvo de la tumba caiga,
 Sepan que no he ganado los laureles
 Ocultando la frente en la batalla (Méndez, 1898: 65-67).

A través de esta textura dialéctica del poema —réplica tangible de la experiencia agónica liberada en el interior del individuo, a raíz de su lamentable confrontación entre una necesidad orgánica y la *inorgánica* del arte: «arrastro la cadena, / Que oprime mi existencia desolada», «Luchando día a día, sin rendirme», «Cuando en el polvo de la tumba caiga, / Sepan que no he ganado los laureles / Ocultando la frente en la batalla»— avanzan algunos de los pares antagónicos de la composición, como aquel que se articula entre el signo de la privación —acontecida en el plano (básico) de la corporeidad, de lo terreno, representada por ese «hogar pequeño y pobre», por el «estrecho recinto», por los «sin techo», «sin pan», «sin agua»— y el de la profusión, verificada, en este caso, a un nivel (elevado) de lo incorpóreo, de la «celeste atmósfera», en donde las dimensiones se amplían a las de un «ilimitado espacio», capaz de albergar la «gigante aspiración» de su alma.

Exactamente al filo de esta colisión, pobreza / riqueza, privación / profusión, austeridad / opulencia, por la que la pertenencia espacial y física del bohemio habría de ser, entre infortunios, la de «la cuna del mártir y del paria», la del «humilde nido casi oculto», surge, por contraposición, la del burgués: prolija en objetos, abigarrada, ostentosa, un indicio más de esa cima social a la que lo conduce una aspiración nacida de mentalidades preponderantemente mercantiles (incluso el arte acabará por convertirse en mercancía, en ese alarde de poder palpable, cuantificable, que dicha acumulación, casi indiscriminada, de posesiones de valor le confiere, y ante las que, sin embargo, muchas veces faltará una capacidad para la captación de la Belleza).

El elemento locativo expuesto aquí por Méndez, el de un nido casi oculto devenido en refugio que ampararía la condición y los ideales del artista, iba a aparecer

repetido en otros momentos de su creación. Desde este ámbito, y *unitariamente* con él, dicho sujeto se insertaría en la extensión de lo lírico a través de esa cierta llave armónica, idílica, en la que una naturaleza poetizada puede llegar a convertirse tanto por su pulcritud sensorial —«Allí abrían las rosas sus capullos / a la caricia de la luz del alba», «Embriagados de esencia, los jazmines / Sobre sus verdes tallos se inclinaban», «Las luminosas gotas de rocío / Sobre la flor del azahar chispeaban», «Los perfumes, la luz, la melodía / Del canto del zorzal y la calandria.../ Todo formaba un colosal poema / en aquel libro de pequeñas páginas!» (Méndez, 1898: 66)—, como por presentarse esta, a su vez, trascendida, gracias a su ensambladura semántica con determinados estados psíquicos sublimados, como aquellos relativos a la pureza o a la infancia: capullos de rosas que se abrían «Como al calor de los primeros besos / Se abren los frescos labios de la infancia», o las gotas de rocío que acaso chispean «Como regia diadema de brillantes, / Que centellea en una frente casta» (Méndez, 1898: 7).

Pero, de acuerdo con lo que apuntábamos, este *imaginario* sustentará también otras composiciones del mismo autor; tal es el caso del «pobre nido» que lo acoge como entidad insensible al mundo *exterior*, prosaico, pero sí sensible a la realidad poética —«Allí vivía sin saber más penas / Que las que cuenta en su murmullo el río, / Ni más dolor que el que expresar parecen / Con su extremada palidez los lirios» (Méndez, 1898: 7)— desde los versos de su “A Buenos Aires”:

En un bosque de acacias, donde el aura
Canta en la noche melodiosos himnos
Para arrullar el sueño de las flores,
Como arrulla una madre el de sus hijos,
 Está mi rancho,
 Mi pobre nido,
Perfumado en esencias de jazmines,
Salpicado de gotas de rocío (Méndez, 1898: 6).

Contrario a este enclave socialmente deslucido, sencillo, del ser quimérico (y, por ello, bohemio), surge, según indicábamos antes al hablar de la filosofía que definía los espacios del burgués y los del artista, aquel, engalanado, en el que se movería el filisteo. La tendencia de este estilo *decorado* de vida fue, no obstante, un efecto, digamos natural, del proceso urbanístico que estaba siendo llevado a cabo en Buenos Aires por estas nuevas burguesías que reemplazaban al antiguo patriciado; proceso que, vinculado a los cambios socioeconómicos y a imitación de los modelos de Londres y de París (en boga, por aquel entonces), sustituiría los modos tradicionales de la urbe por los

de aquellas metrópolis europeas de cultura, convirtiendo las calles argentinas en un muestrario de vistosas importaciones (paseos, arquitectura, moda, centros sociales), y sus residencias, en un habitáculo estuchado, cuya psicología (de coleccionista, acumulativa) acabaría siendo la del bazar o la del museo.

Este dominio *congestionado* de interiores volverá a ser un objetivo del humor de Wilde, pues su existencia y la apetencia que su fausto y su prodigalidad de objetos provocan en sociedad, constituyen una prueba más del arraigo y del avance de ese tipo de progreso indeseable al que se ha llegado (progreso material, que sepulta a un tiempo y bajo su peso al intelecto y al alma). Dicho espacio le servirá de escenario más que apropiado para llevar a cabo su retrato de la “Vida moderna” (1888), resultando además un buen ejemplo antitético para resaltar por contraste aquel otro que, por el contrario, sí sería digno de alabanza; nos referimos al espacio desnudo, *contraburgués*, aislado de las masas: «Ocupo una casa vacía que tiene [...] un gran patio enladrillado y un fondo con árboles y con barro» (Wilde, 1899: 101). Este, libre de amontonamientos y de pretensiones materiales, al igual que el «humilde nido», y el «pobre nido» de los poemas de Gervasio Méndez, o que la casa de Omar —de «sencillez espartana»— en la que se desarrollaba el relato de Monsalve, “Mi amigo Herman”, sí hacía posible un territorio para el sentimiento, para la reflexión, para la Belleza: «He traído libros y paso mi vida leyendo», «Esto por sí solo constituye una buena parte de la felicidad; el complemento [...] se encuentra también a mi alcance, aquí, en este pueblo solitario y en esta casa medio arruinada y desierta» (Wilde, 1899: 101). Es sin embargo esta Belleza muy distinta de aquella exclusivamente lujosa a la que aspiraban determinados círculos públicos elevados, la cual parecía formar ya una parte indispensable de esas costumbres que se solían encaminar casi siempre al lucimiento: celebraciones, clubes, óperas, banquetes... Desde esta perspectiva y firmando con uno de sus seudónimos, el de Baldomero Tapioca, Eduardo Wilde defenderá en “Vida moderna” esa Belleza que no es de uso social, que no es belleza de mobiliario, sino la que *amoblará* el espíritu:

¡Soy completamente feliz! Básteme decirte que nadie me invita a nada, que no hay banquetes, ni óperas, ni bailes y, lo que parece mitológico en materia de suerte, no tengo ni un bronce, ni un mármol, ni un cuadro antiguo ni moderno; no tengo vajilla ni cubiertos especiales para el pescado, para espárragos, para ostras, para ensalada y para postre; ni centros de mesa que me impidan ver a los de enfrente; ni vasos de diferentes colores; ni sala, ni antesala, ni escritorio, ni alcoba, ni cuarto de espera; todo es todo; duermo y como en cualquier parte (Wilde, 1899: 101).

Este entorno aislado, espartano, huraño, mundanalmente austero, no solo estaba siendo buscado aquí por su autor, sino por quienes como él encontrarían en dicha sobriedad asocial e impopular —«ausencia de mobiliario que escandalizaría hoy al más pobre estudiante», «no sabes la delicia que es vivir sin bronces» (Wilde, 1899: 102-104)—, una riqueza, sí, pero de bienes y de posesiones que surgen del intelecto; *riqueza*, como la del anciano de su infancia que allí aparece, «instruido y muy culto», acostumbrado a convivir con la escasez y con la poca ornamentación de los enseres —en su sala de recibimiento no tenía «sino seis sillas, una mesa grande con pies torneados, gruesos y groseros, cubierta con una colcha usada, sobre la que estaba el tintero de plomo», y «concluida la tertulia el viejo se retiraba a su dormitorio, en el que no había sino una cama pobre, una mesita ética, una silla de baqueta, un candelero de bronce con vela de sebo, una percha inclinada como la torre de Pisa» (Wilde, 1899: 102)— y acostumbrado asimismo a cohabitar con el desorden y con cierta propagación recurrente de papeles, libros y anteojos, que se adueñaban de aquel enclave. Todas estas condiciones acabarían por cumplir con el tópico de ese *locus* tertuliano, retirado y de minorías, cuya *riqueza*, también como la del poeta Guido Spano, basada en una filosofía de privación, refractaria a la de la cultura burguesa, era motivo de admiración para Wilde: «Por eso me gusta Guido Spano», «soy [según declara Spano] el hombre más feliz de la tierra; me sobra casa, me sobra ropa, me sobra comida» (Wilde, 1899: 103).

Las representaciones de este espacio sin *civilizar*, ideal y escueto, van a ser ofrecidas además en el mismo artículo como reverso —casi elemento por elemento— de aquellas otras correspondientes al de *interiores*, distintivo, este último, de lo que se consideraba socialmente prestigioso y moderno. En estas atmósferas, que harían las delicias de cualquier filisteo, pues, dentro de ellas, lo material, lo físico y las evidencias del poder económico se imponen, el narrador de esta “Vida moderna” se confesará asfixiado; un obstáculo para el día a día del espíritu del hombre, que nos lo describe, una vez más, con el empuje de lo paródico:

A mí también aquí en Río IV me sobra todo [...] ¿Sabes por qué me he venido? Por huir de mi casa donde no podía dar un paso sin romperme la crisma contra algún objeto de arte. La sala parecía un bazar, la antesala ídem, el escritorio ¡no se diga! El dormitorio o los veinte dormitorios, la despensa, los pasadizos y hasta la cocina estaban repletos de cuanto Dios crio. No había número de sirvientes que diera abasto; la luz no entraba en las piezas a causa de las cortinas; [...] el aire no circulaba por culpa de los biombos, de las estatuas de los jarrones y de la grandísima madre que los dio a luz. [...] la comida duraba dos horas porque el sirviente no me dejaba usar los cubiertos que tenía a la mano sino los especiales para cada plato (Wilde, 1899: 103).

[...]

No te puedes imaginar los tormentos que he sufrido con mis objetos de arte; [...] al primero que venga aquí con árboles, bronce o con vasijas de loza, péguele un balazo. [...] Uno de mis amigos muy aficionado a los adornos, ha tenido que alquilar una barraca para depositar sus estatuas y sus cuadros. [...] En casa de otro amigo se perdió hace poco una criatura [...] se había metido en un rincón del que no podía salir porque le cerraban el paso un chifonier, dos biombos, un ánfora de no sé dónde, los doce Pares de Francia, ocho caballeros cruzados, un camello y Demóstenes de tamaño natural en zinc bronceado (105-106).

Bajo este amontonamiento de una decoración que se hace opresiva, de una estética huera y, ante los ojos del artista, impuesta y expuesta sin apenas criterio entre las clases pudientes (en la medida en la que esta estaba siendo presentada como una consecuencia de las tendencias emergentes de moda, como un mero signo de buen gusto social entre tanto coloso de la economía liberal que en aquella época emergía entre la burguesía), la reacción de Wilde fue la de la evasión —«Tengo intención de pasar aquí una temporada, y estaría del todo contento si no fuera la espantosa expectativa de volver a mi bazar» (Wilde, 1899: 106); evasión, esta, motivada por la necesidad de hallar un entorno en el que el descuido del lucimiento ornamental, el desinterés por una *re población* masiva de los materiales y de la materia, sí pudiese sin embargo hacer un sitio a la Belleza y favorecer así, desde esa especie de proceso —llamémosle ascético—, la efervescencia de la misma; y es que, de igual modo que ya había sido observado por Baudelaire al hablar de la personalidad y de la literatura de Edgar Allan Poe —ambas (figura y creación) adheridas con *alevosía* a lo Bello y frutos de una naturaleza permanentemente exiliada de la realidad prosaica—, el apego desmedido a lo contingente no daba ocasión a lo trascendente:

La actividad material, exagerada hasta las proporciones de una manía nacional, deja en los espíritus escaso espacio para lo no terrenal. Poe, que [...] opinaba que la gran desgracia de su país era la de carecer de una aristocracia de sangre, dado que, decía, en un pueblo sin aristocracia el culto de lo Bello solo puede corromperse, decrecer, desaparecer —que identificaba en sus conciudadanos, incluso en el lujo enfático y costoso, todos los síntomas del mal gusto, característico de los advenedizos, que consideraba el Progreso, la gran idea moderna, como un éxtasis de papanatas, y que llamaba a los *perfeccionamientos* del habitáculo humano cicatrices y abominaciones rectangulares—, Poe era allá un cerebro singularmente solitario. Él no creía más que en lo inmutable, en lo eterno (Baudelaire, 1989: 49).

El discutible gusto de estos «advenedizos», «papamoscas» también extasiados por el buen tono social que representaba un consumismo exacerbado (estando, el del arte, al nivel de cualquier otro bien de consumo), era el mismo que el de los nuevos ricos, que el de los rastacueros (*rastaquouères*), que el de aquellos bonaerenses que,

tiempo atrás, alrededor del año 1865, ya estaban siendo supervisados por un todavía jovencísimo Wilde en algunas de sus crónicas, el cual veía en dicha tendencia a amontonar objetos innecesarios dentro de sus viviendas, una desgraciada moda en la que caían todos aquellos que no carecían de dinero, pero sí de sentido o de una capacidad de apreciación; algo que, desde su perspectiva, confirmaba la situación real del país: la de un estado de civilización ruda, aún primitiva (la de aquel falso progreso del que venimos hablando), en el que los hombres creían que el lujo consistía, no en una posesión de cosas buenas, sino en la de abundantes cosas.

La sensación invasiva de pertenencias es percibida como una amenaza, como un atropello del ser, ya que estas no le dejan ni pensar ni sentir, y por eso, lejos de hallar delectación en las propiedades físicas y sensoriales de estos elementos de cultura que pueblan los hogares de las clases pudientes, Eduardo Wilde descubrirá en la convivencia con dicha multitud de posesiones una fuente de malestar. De este modo, será a través de las impresiones explícitas de Baldomero Tapioca como se haga manifiesta una inversión de los valores placer / dolor, gozo / sufrimiento, aplicados a la contemplación del objeto artístico y a su funcionalidad, puesto que es a este objeto, una vez convertido en mercancía o moda, al que los mecanismos del sistema burgués habrían logrado erosionarle sus posibilidades de Belleza:

Me han amargado la vida y me ha hecho tomarle odio. Cuando era pobre, admiraba a Gladstone; me extasiaba ante la Venus de Milo; me entusiasmaba contemplando las nueve Musas; tenía adoración por Apolo y me pasaba las horas mirando el cuadro de la Virgen de la Silla.

Ahora no puedo pensar en tales personajes sin encolerizarme (Wilde, 1899: 104).

Así nos conduciría Wilde por este circuito de riquezas de salón —«Lo primero que se me ocurre al entrar a un salón moderno es pensar en un buen remate o en un terremoto que simplifique la vida» (106)—, en el que, aun siendo visionada dicha vivencia desde el vehículo de un humor desmitificador y de las maniobras por las que, a través del mismo, avanzará el autor, se vislumbra que un sujeto lírico no saldrá *ilesa* de él:

Casi me saqué un ojo una noche que entré a oscuras a mi escritorio contra el busto de Gladstone; otro día la Venus de Milo me hizo un moretón que todavía me duele; me alegré de que tuviera el brazo roto. Después, por impedir que se cayera la Mascota, me disloqué un dedo en la silla de Napoleón en Santa Elena, un bronce pesadísimo, y casi me caí enredado en un tapiz del Japón [...]; bástame decirte que muchas veces al volver a mi casa he deseado en el fondo de mi alma encontrarla

quemada y hallar fundidos en un solo lingote a Cavour, a la casta Susana, al Papa Pío nono, a madama Recamier y otros bronce notables de mi terrible colección (104-105).

De las opciones disparatadas que Baldomero Tapioca baraja para expresar su deseo de liberación de este lugar físico —el deseo de encontrarlo quemado, «fingirme loco y arrojar a la calle por la ventana los bustos de los hombres más célebres, los cuadros, las macetas, las arañas y los espejos», aprovechar cualquier «casamiento, cumpleaños o bautismo» para «soltarle al beneficiado algún león de alabastro, un oso de bronce o los gladiadores de hierro antiguo», esperar que un «sirviente torpe» eche abajo «un armario lleno de loza y cristales», o pedir, incluso, «hacerme robar durante mi ausencia, algunos pedestales con sus correspondientes bustos, varios cuadros y todos los muebles de mi escritorio» (104-107)—, la opción elegida sería en este caso la de un retiro al lugar «solitario», a la casa «medio arruinada y desierta» que, sin embargo, le concede a su morador tiempo, silencio, soledad, contracivilización y, con ellos, una oportunidad para la interiorización, para el bucolismo, para, en definitiva, lo poético.

Desde estas moradas austeras que sellaban el sentido de ese episodio relativo a una vida moderna desdeñada por Wilde, a aquellas que en el relato de Monsalve “Mi amigo Herman” asimismo se *desdecoraban* con «sencillez espartana» para dar soporte físico a las reuniones de un círculo de bohemios fraternizados y movidos por el ideal, era precisamente esta identificación distributiva de espacios enfrentados, que se le adjudicaban a uno y otro grupo social (lujo / austeridad, materia / espíritu), un apoyo referencial y también réplica de la oposición latente entre la burguesía y el artista, ejecutada a través del binomio ciudad / campo, o del par salón / buhardilla, pues en ambos casos estos segundos términos, ya fuese el correspondiente al del refugio que se distanciaba de la urbe, ya fuese el del tugurio que se arrinconaba y enquistaba dentro de ella, se constituirían como margen, y no como centro, a la luz de ese rechazo que los dos compartían con respecto los núcleos de poder ocupados por la civilización oficial.

Justamente, el relato “Mi amigo Herman” reproducía a través de los elementos constitutivos de su narración gran parte de las constantes presentes en esos ambientes a los que se acogía la figura de un escritor enajenado de su sociedad, puesto que los fines de esta, contrapuestos a los que, por el contrario, impulsaban al artista, redundaban en lo utilitario.

Lateralmente al sistema, decíamos, la buhardilla o cualquier otro tipo de morada exigua marcada por la escasez de bienes o de comodidades, era el bastión de

aquellos *parásitos* de estas nuevas estructuras mercantiles, ante las cuales, por defender sus «muy hermosas ilusiones» —ilusiones, a pesar de los «muy crueles desengaños», pues «éramos felices porque abrigábamos la creencia de que las primeras superaban a los segundos» (Monsalve, 1881: 144)— y no estar dispuestos a aceptar la servidumbre económica que la realidad les imponía, estos, llamémosles paladines o, como en ocasiones se llegaron a denominar, apóstoles del arte, estaban condenados al fracaso, al sufrimiento o, según sucedería con el protagonista de la presente composición de Monsalve, a la propia muerte.

Dicho desenlace acontece justo el día en el que Herman se dispone a comunicar una excelente noticia al grupo:

La noche a que me refiero, reinaba más animación, más vida, en el pequeño recinto, y sin embargo el número de bohemios no era el mismo que el de costumbre, pues solo habían [sic] nueve. Faltaba uno, Herman, para que estuviese completo.

¡Con qué ansiedad lo esperábamos!

Esta vez tenía que comunicarnos algo muy importante, que, según afirmaba, contribuiría a elevarnos o a hundirnos; era cuestión de vida o muerte (Monsalve, 1881: 144-145).

Este asunto aludido que se suponía iba a ser revelado por él, apunta realmente a uno de los temas inscritos dentro de esta problemática originada por el intento de manifestación de lo artístico, por el de su perdurabilidad y por la capacidad o por la voluntad de resistencia de su sujeto creativo a no ser anulado, dentro de un entorno tan hostil como filisteo, que, aunque habría de repetirse en varias ocasiones (tal sería, entre otras, la del emblemático cuento de Rubén Darío “El rey burgués”), estaba siendo tempranamente testimoniada en Argentina desde la voz, el cuerpo y el alma de este relato. En él iban a atestiguar los «hermanos» bohemios, los que eran valedores del espíritu, una difícil supervivencia, por no resultar sus creaciones un producto rentable del que se pudiera vivir. En esta mesocracia del dinero, en este mercado que no los integra, y que mucho menos los ampara, la bohemia literaria parecía estar marcada por el infortunio. Así nos lo exponía Monsalve a través de este personaje número diez, al que el grupo esperaba impacientemente, y del cual se sugería que en un principio parecía haber logrado conciliar la disyuntiva entre la realidad social y el arte, dando a entender que para él, era el fin de los problemas de subsistencia, el fin de la penuria y de las estrecheces económicas que habitualmente atenazaban al artista:

Estoy tranquilo y satisfecho, contestó; figuraos que he encontrado un amigo y he cenado con él. A propósito, todos vosotros conocéis demasiado el café de Don Pablo, donde se come *menestrón* bajo todas las formas y se paga por reales [...]; pues bien, he resuelto que para el jueves próximo organicemos en él una magnífica cena; cuento con recursos. A los postres comunicaré mis grandes proyectos.

[...]

Entonces Weber, insigne epicúreo, montándose a horcajadas sobre el respaldo de la silla, tomó la palabra:

—Compañeros —dijo—, desde ahora me nombro comisionado para corregir y sobre todo aumentar la lista. Don Pablo se hará célebre, no lo dudéis, y su establecimiento vendrá a ser el centro de unión de todos los buenos y verdaderos bohemios (Monsalve, 1881: 145-146).

Pero el desenlace no puede ser peor, ya que antes de llegar a comunicar esa esperanzadora noticia que se insinuaba como una oportunidad de cambio —«¿Me concedéis que hable de algo serio?»; «La mayor parte de nosotros somos pobres y sin embargo no desesperamos de la suerte; siempre acogemos con entusiasmo las ambiciones nobles y los sentimientos generosos, aspirando a labrarnos un porvenir por medio del trabajo y del estudio» (Monsalve, 1881: 146-147)—, Herman fallece, prematura e inexplicablemente, desplomándose ante la mirada desencantada de todos aquellos asistentes a esa velada que se resuelve, como una fraternidad, al dictado de esa comunión consagrada por las aspiraciones y por las quimeras del espíritu; comunión, en definitiva, que los une contra el *pecado* material, práctico o contable del mundo, según se expresaría en el párrafo final (150):

Todos permanecemos callados esperando sus palabras.

Transcurrió un minuto y Herman no se movía; su cabeza inclinada hacia un hombro le daba cierto aire pensativo.

[...]

Los demás bohemios habían acudido en su auxilio y le prodigaban toda especie de cuidados. Agrupándose a su rededor trataban en vano de sorprender un gesto sobre aquel rostro inmóvil (147-148).

[...]

Solo mucho después pude comprender lo que había sucedido.

Al ver su rigidez, una misma idea traducida por idéntica frase, brotó del corazón de cada uno.

—¡Nos ha abandonado! —balbucearon (149).

El contexto literario que definía la congregación nocturna de ese grupo parecía contar con referentes concretos que sí habían conocido los jóvenes integrantes del Círculo Científico Literario, y asimismo los de la asociación ligada a este, la Bohemia, según nos lo relataba García Mérou en sus *Recuerdos literarios* al traer a colación el episodio en el que Belisario J. Arana describía humorísticamente cómo había sido la formación de esas asambleas fraternales (García Mérou, 1973: 233-240).

Así, al igual que aquel Weber del que en las páginas de Arana se decía era un «*materialista* que profesaba la moral utilitaria y llevaba la abnegación en el alma como un desmentido de todas sus teorías» (Arana en García Mérou, 1973: 235), también el personaje apellidado Weber en “Mi amigo Herman”, resultará ser, de entre todos, el «más práctico», el más objetivo y el menos dispuesto a la ensoñación, a la vivencia de lo espiritual (Monsalve, 1881: 149). Sin embargo, independientemente de las coincidencias que pueda o no haber entre los hechos verídicos y los *novelados*, la muerte del protagonista, según nos la presenta Monsalve, se elevaría hasta un plano simbólico, pues dicha muerte habría de ser en definitiva la del ideal.

No son pocos los elementos que nos podían proponer un acceso a esta esfera en la que se trasciende lo real, como ciertos guiños con los que de alguna manera el autor quizás nos anunciase el desenlace, la tragedia o, lo que es lo mismo, la conclusión de una inviabilidad de lo quimérico, puesto que, antes de poder confirmarse en los propios labios de Herman, aquella anunciada noticia con la que se insinuaría que al fin el arte le iba a servir como un medio de vida, este fallece: nueve eran los integrantes de la reunión ese día y nueve las campanadas del reloj de San Nicolás cuando el grupo comenzaba a alarmarse por el retraso del protagonista, que casualmente haría el número diez, y para quien, sobrepasados esos dos nueves, no parecía haber ya un lugar ni tampoco más tiempo.

Por otra parte, la entrada de Herman en aquel pequeño recinto en el que lo esperaban sus hermanos de aspiraciones, vuelve a estar hasta cierto punto *intervenida* por el destino (no solo por el sino, sino por otro signo más): «tropezó con un libro, lo alzó y fue a sentarse sobre la cama», ese mismo libro del que, momentos después, rasgaría una tira de su cubierta, descubriendo escritos en ella algunos versos pertenecientes a la composición de François de Malherbe, “Consolación al señor Du Pérrier sobre la muerte de su hija”, pero que inmediatamente modifica:

—Las conocidas estrofas de Malherbe —exclamó—, voy a corregirlas.
Y cogiendo un lápiz que estaba sobre el velador, escribió algunos renglones:

—¿Qué decís de la parodia? —preguntó en seguida—. Es esta:

Et ombre j'ai vécu ce que vivent les ombres
L'espace d'une nuit.

—Vaya, Herman —le dije en tono de reconvención—, ¿es eso lo serio que tenías que decirnos?

—Quizá —contestó sonriendo—; pero hay algo más (Monsalve, 1881: 146-147).

Si bien las estrofas originarias a las que se hacía alusión («Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin») de por sí apuntaban a ese tópico literario que, bajo los moldes tradicionales de la rosa y de la mañana, cuajaban una semanticidad constituida por el tema de la juventud, de la belleza y de lo efímero, la corrección que Herman lleva a cabo aporta una intensidad adicional al infortunio, convirtiendo, sin saberlo, aquella muerte que había truncado la juventud de la hija («rosa») de Du Périer («ella ha vivido lo que viven las rosas en el espacio de una mañana») en un indicio de la suya, también joven, a sus dieciocho años, pero a través de esa cadena cohesiva de semas que él transforma, y que apresarían un tipo diferente de tiempo condenado: menos inocente y *lozano* (el sujeto «rosa» se hace «sombra»), más misterioso, inquietante e, incluso, hasta subversivo o clandestino, pero asociado, desde luego, a la vida bohemia (la «mañana», que será «noche»).

Otro de los elementos que insinúan que la proyección de estos hechos acontecidos en el relato podría encontrar su significado en un plano situado por encima del estrictamente real, es el de la pipa de Herman.

En un primer nivel, la función de esta pipa bien podría ser la ese componente que entraría a formar parte del conjunto de la estética bohemia; estética un tanto desaliñada, un tanto extraviada y propia de aquellos ámbitos en los que vencía, no el pulido de lo externo, sino el de la interiorización. Dicha interiorización, se constituye además como un signo de rebeldía, no solo por cuanto esta implica de despreocupación hacia los formalismos convencionales, hacia el cumplimiento de la norma y hacia el seguimiento de las costumbres, sino por el movimiento interior que es —movimiento hacia dentro, hacia el yo—, y que, por ello, estaría fomentando esa vía, aunque socialmente *descuidada*, sí propicia, sin embargo, para una actividad asocial, solitaria, creativa, introspectiva e intimista, del sujeto: «Esta vieja pipa era de mi amigo Herman y seguramente no existe para mí mayor placer que encenderla en una fría noche de invierno y sentándome al lado de la estufa entregarme a mis meditaciones» (Monsalve, 1881: 142). Su incorporación a la indumentaria de dicha clase de artistas, así como su conversión en ese útil que llegaría a ser un distintivo de la identidad, del carácter o de la postura pertinentemente *aislada* de estos ante la vida, era bastante habitual y así se registraba —y de forma expresa— en muchas descripciones ligadas a este tipo de escritores, entre las cuales, a modo de ejemplo, podrían mencionarse las del madrileño Emilio Carrere, prototipo de bohemio, a quien se le había achacado ser un ansioso de

luna, noctámbulo empedernido, poco hablador y, por supuesto, a menudo pintorescamente envuelto, tanto por el humo de aquella pipa que mordía con una boca desequilibrada (pipa que además sería el título de uno de sus poemas) como por el manto o la capa (Álvarez, 2007: 136-137), también representativos de estas individualidades.

A un segundo nivel, esa pipa tiene la funcionalidad de una pieza resorte y a la vez conductora de la acción, ya era que con ella con la que comenzaba, discurría y concluía el relato de Monsalve: «Esta noche hará un año [...] que la tengo en mi poder y es muy justo que celebre tal aniversario encendiéndola y relatándoos la historia de mi amigo, el primer dueño de la vieja pipa» (Monsalve, 1881: 142)

Precisamente desde este estadio anterior, la presencia, el uso (el de la pipa, como un elemento estimado, personalizado) y la actividad de dicho objeto (humo) nos iban a poner además en contacto con otras esferas de la realidad, a las que pertenecían ciertas existencias menos cercanas, menos inmediatas, menos ordinarias que aquellas *chatas* que acostumbran a tener lugar en lo cotidiano: elemento-llave, pues, que nos abriría las puertas a diferentes estadios dentro de esta misma composición.

Una de estas esferas referidas definiría su cerco sobre ese linaje de realidades huidizas, subjetivadas, un tanto inconsistentes o difusas, y no siempre compatibles con los planteamientos propuestos o aprobados por la lógica, que surgen de la añoranza, de la rememoración de vivencias pasadas, de la emotividad, del sentimiento y, con ellos, también de ciertas sensaciones vagas, trastornadas, tendentes al extrañamiento, del sujeto narrador:

Nunca he querido explicarme por qué al mismo tiempo que gozo fumando en ella, sufro al contemplar las espirales de humo que van saliendo perezosamente de mi boca; ni tampoco he alcanzado a darme cuenta de la clase a que pertenece la estimación que le profeso.

[...]

Desde que aplico los labios a la extremidad de su negro tubo, un enjambre de ideas extrañas a mi modo de pensar y de sentir, van a tomar posesión de mi cerebro, presentándose las cosas bajo una faz diversa de la ordinaria, y estoy hartamente convencido de que el tabaco no es el que me ocasiona tal trastorno, sino que siendo esta pipa la individualización de un recuerdo, me trae a la memoria las reminiscencias de otra época (Monsalve, 1881: 142-143).

[...]

Desde entonces mi vieja compañera me da valor y resignación en los momentos de prueba (149).

Era por tanto, la textura de una realidad lírica, fruto de los mecanismos de interiorización puestos en marcha por aquel que nos la presenta filtrada a su través, a través de un ensimismamiento, ya fuese este de índole más o menos intimista, o más o menos *extrañada*. A este proceso de interiorización³⁵, capaz de influir en los hechos y principio para un adentramiento en lo poético, se llegaría justamente por mediación del instrumento que primero había pertenecido a Herman, y tras su muerte, a uno de sus amigos, el ya aludido autor del relato.

Pero si este era el resultado causado por la intervención de la pipa en los momentos concretos de la composición en los que esta estaba siendo utilizada por el narrador, al pasar a manos del protagonista su efecto parecería permitir un nuevo acceso a un tercer nivel de significado. En este caso, dicho instrumento rozaría lo simbólico, por insinuarse como una materialización del mundo bohemio, de lo quimérico, de la propia muerte —prácticamente *antinatural*— del jovencísimo Herman, o, lo que sería equivalente, de la inesquivable muerte del poeta en sociedad; de esta *muerte*, de la imposibilidad de dicho sujeto para sobrevivir en un sistema burgués ejerciendo la actividad creadora que le correspondería, se nos irían dando indicios: primero, desde el instante en el que tal personaje decide encender la pipa, el mismo en el que decidiría

³⁵ Resultaría ilustrativa una cierta coincidencia entre este procedimiento mediado por el agente (humo / pipa) y el de otros autores en los que dicha estrategia se repite. Como muestra, servirían los versos pertenecientes a la composición “Los árboles de humo”, incluida en el libro *Las horas doradas* (1922) de Leopoldo Lugones. En ellos, la percepción desde un espacio recoleto e íntimo, sin distracción ornamental («Goza su dicha ligera / el perfecto solitario, / Con su estufa y su incensario, / Su pipa y su cafetera. // Y mientras deja que, al par, / Místico sopor lo envuelva, / Oye en su fragante selva / remotos mirlos cantar»), que le proporciona el sosiego de la alcoba, percepción que además será inducida por el humo de la estufa, por el del incensario, por el de la cafetera o, a propósito del presente caso, por el humo de la pipa, iba a desembocar en una visualización poética un tanto *desrealizada* —a través de cuatro formas *psíquicas*, una por cada tipo de humo— del árbol: el de la chimenea («leña»), asociado a la posibilidad de la bondad humana; el del incienso («perfume»), a la serenidad; el de la pipa («hoja»), a la belleza, al azul, al ideal; el del café («zumo»), al amor sensual. Así se llega a esa especie de realidad alterada, mística, estimulada y estimulante, lírica, evocativa, trascendida, traspasada por la subjetividad, llave de la ensoñación sensorial («narcótica virtud») y de una inquietante belleza, o de la belleza hasta el *azul* («Entre esa seda olorosa, / El afán que te subyuga / Va encapullando la oruga / De su negra mariposa. // Mas, pronto, el diáfano tul / La realidad desintegra, / Y la mariposa negra / Se te transforma en azul.»), vehículo de objetos espectrales («Revelando un arte sumo, / Evoca el espectro de humo / Del árbol original»), que asimismo nos trasladaría a otros lugares: a espacios exóticos, a épocas pretéritas y a núcleos superpoblados por la sensualidad («Árbol que con mezcla sabia / De aromáticos derroches, / Evoca en mil y una noches / Lentos ensueños de Arabia»), o al propio enclave —marginado por la burguesía— en el que se daba alcance a la quimera: «No es más que una hebra ligera / De bruma lo que desprende, / Para que suba tu duende / al desván de la quimera» (Lugones, 1922: 43-49); realidad, en definitiva, perseguida, hermosa, pero leve e inaprehensible, como lo eran aquellos árboles de humo.

comunicar la misteriosa y prometedora noticia al grupo: «—¿Me concedéis que hable de algo serio?», «—¿Y que encienda la pipa?» (Monsalve, 1881: 146). Una nueva que quizás supusiese el fin del desencuentro entre artista y el filisteo, y que además iría complementada por la de su reciente situación económica, ya libre de estrecheces, pero que, sin embargo, nunca llegaría a transmitirse, porque Herman fallece antes de poder hacerlo. Más adelante, en ese punto en el que se atasca de tabaco, simultáneamente descubriría escritas sobre la tira de la cubierta del libro con el que había tropezado a la entrada, aquellas estrofas luctuosas de Malherbe que preconizaban el fin, la fragilidad de la vida, como también podría ser de la belleza, de ese arte amenazado en un medio desfavorable; esta inconsistencia, vital o artística, según se quiera hacer la lectura, se reafirmará al final del episodio nuevamente a través del objeto, que ahora se encuentra en poder del narrador: «Desde entonces mi vieja compañera me da valor y resignación en los momentos de prueba; y cuando el goce dilata mi alma, ella recordándome siempre lo precario de la vida, me impulsa a hacer el bien» (Monsalve, 1881: 149); y, por último, la información de esa coyuntura-broche, en la que esta serie de indicios se cerrarían sobre una conclusión definitiva:

Aquí, interrumpiéndose, colocó la pipa en la boca y cruzando los brazos sobre el pecho quedó inmóvil y silencioso.

Todos permanecíamos callados esperando sus palabras.

Trascurrió un minuto y Herman no se movía; su cabeza inclinada hacia un hombro le daba cierto aire pensativo.

Nos mirábamos unos a otros con extrañeza, pero sin atrevernos a romper el silencio.

Por último, Omar lo hizo:

—¿En qué piensas, hermano? —dijo— ¿Por qué no continuas?.

Mas él no contestó; ni siquiera varió de postura (Monsalve, 1881: 147-148).

[...]

—¡Nos ha abandonado! —balbucearon.

—¡Imposible! —gritó Omar desesperadamente—; no se muere así a los dieciocho años!

[...]

Entonces yo, según me han referido después, separé los apretados dientes del cadáver y quitando de entre ellos la pipa, guardela después de besarla religiosamente (149).

Quien nos podría corroborar una interpretación simbólica válida para este relato, sería otro de los colaboradores de la propia *Revista literaria*, miembro del Círculo Científico Literario y asimismo vinculado a los escritores de la Generación del 80, el argentino Benigno Baldomero Lugones, puesto que el 14 de septiembre de 1879 saldría publicado su artículo “Mi amigo Hermann, por Carlos Monsalve”, precisamente

sobre este cuento homónimo de Monsalve del que hemos venido hablando. En él se exponía la dificultad, más bien, la inviabilidad de la supervivencia de cualquiera de las creaciones del espíritu en un mundo utilitario como el que parecía estarse imponiendo en la Argentina de ese momento. Una situación, la del artista enfrentado y en rebeldía sintomática ante los valores —que son un fraude y que defraudan— de una realidad que asfixiaba sus creaciones, que nos adelanta el visionado de aquella resistencia ejercida por los autores modernistas algunos años después en un sistema de oposición prácticamente idéntico.

A este respecto, Benigno B. Lugones no habría de mostrar duda alguna sobre la consistencia y la autenticidad de esa ampliación de significado, que resultaría de una lectura simbólica aplicada al relato de Monsalve, desde la cual, según ya hemos sugerido, la muerte de Herman no sería otra que la de la esperanza de su consagración como artista en una sociedad de *hombres prácticos*, quienes, incapacitados para los altos ideales, «os trocan en estanciero» si «habéis nacido Byron» y tienen a bien lograr hacer «de un poeta un pastor de ovejas, queriendo utilizar en la cría del ganado lanar las excelencias de organización de un cerebro constituido para producir en las esferas de lo ideal» (Lugones, 1993: 195):

No más poesía, no más sueños, no más fantaseos: vivamos, acaudalemos para la vejez.

Esa caída tremenda de un espíritu niño aún, ha inspirado a Carlos Monsalve. Herman no es una ficción, es un tipo real y existente; no ha muerto ni súbita ni lentamente para la vida, pero ha muerto para la gloria, alejado por la mano fatal de una necesidad.

[...]

Ese hombre por los sentimientos, ese niño por las aspiraciones, está hoy al frente de un establecimiento de campo, dirigiendo las faenas del pastoreo de algunas majadas.

Ha tenido pues razón, Monsalve, cuando dice que ha muerto: está lejos de sus amigos, de sus amores, de su centro natural, la capital, donde habría sido muy pronto muy conocido y en la que hubiera podido subir muy alto, porque tenía aptitudes para elevarse. Suben los hipócritas, los estúpidos, los indecentes [...]. Entre tanto Monsalve ha merecido bien de sus amigos, por haber sido el único que consagrara su pluma a recordar la triste historia de Hermann (Lugones, 1993: 195-196).

La muerte de este ideal, la renuncia del artista al «No más poesía, no más sueños, no más fantaseos», de la que se lamentaba Benigno Lugones (195), parece irremisible dentro de ese mundo externo regulado por los principios racionales y pragmáticos en los que se pertrechaba la burguesía, entre los cuales no había sitio para los del poeta: un animal estético que, por innecesario, se acabará extinguiendo o que, en

caso de no llegar a hacerlo, habría de asumir su *des-integración* en el sistema desde su condición de ser marginal. Estas escasas esperanzas de vida, el prematuro fin que les aguarda a estos cazadores, criadores, incluso, de quimeras, que no pueden sino «sacrificar sus ideas, que son el individuo mismo, en holocausto a preocupaciones vulgares e indignas» (195), era el hecho que Benigno Lugones veía encriptado en el tránsito —simbólico— de Herman; será el contacto de desgaste con la realidad el que dé al traste con esa coalición de juventud, belleza, aspiraciones y esperanzas:

Cuando uno no ha cumplido aún veinte años y es bello, inteligente, generoso, noble de carácter y plebeyo por amor a la humanidad; cuando bullen en la mente mil ideas de progreso y se sienten las ansias de subir a las cumbres de ese monte sagrado que se llama la gloria; cuando hay fe en el porvenir y de pronto, en medio de los devaneos juveniles y de las más risueñas ilusiones, la realidad de la vida aleja al individuo del centro de las aspiraciones; [...] ¡Qué triste decepción! (Lugones, 1993: 195).

Un sentimiento muy parecido de frustración maceraba en el seno de Gervasio Méndez: aquel “poeta doliente” al que ya hemos hecho alusión, que perseverantemente se reconstruía a sí mismo a través de sus poemas, pero bajo un constante signo de pugna marcado por la porfía entre su yo y sus circunstancias, no solo las físicas —adversas— de su enfermedad, sino las de aquel entorno que, según expresaba en los versos de la composición “A Buenos Aires” (perteneciente, por cierto, al mismo año en el que habían salido los dos escritos antes mencionados, el de Monsalve y el de Benigno B. Lugones, con ese título compartido de “Mi amigo Herman”), hacía «del poeta que su frente inspira / En el rudo poder que la avasalla» un «Cisne que el himno de la muerte entona, / Para arrullar su última esperanza», o también aquel «Pelícano que el mundo ha condenado / A arrancarse en pedazos las entrañas» (Méndez, 1898: 88). Esta figuración de ser alado, de ave dañada, esta imagen de destrucción inexorable causada por las presiones que una sociedad materialista ejercería sobre los sujetos espirituales, no deja de sugerir conexiones con la de aquel albatros, con el que Baudelaire, desde su poema incluido en *Spleen e ideal*³⁶ de *Las flores del mal*, daba testimonio del sufrimiento de

³⁶ Reproducimos aquí una parte de dicho texto, en la que resultará visible esta correspondencia referida: «Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas, / Estos reyes celestes, torpes y avergonzados, / Dejan penosamente arrastrando las alas, / Sus grandes alas blancas semejantes a remos. // Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil! / El, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco! / Este quema su pico, sádico, con la pipa, / Aquél, mima cojeando al planeador inválido! // El Poeta es igual a ese señor del nubló, / Que

estos animales, los cuales, siendo reyes celestes, del azur, de las alturas, una vez caídos sobre la cubierta de un barco y al alcance de los marineros, abandonan sus alas; una representación de la que se servía el francés para evidenciar y denunciar el padecimiento del poeta / vuelo (de un «Poeta» con mayúscula) quien, al integrarse en el mundo burdo de los hombres, también habría de renunciar a sus alas (a sus cualidades poéticas, a su uso espiritual, a la elevación), las cuales, demasiado grandes, a ras de tierra, entre el vulgo y en el seno de ese medio ya alejado de los niveles superiores, como lo era aquel en el que se desenvolvía su civilización acuñada por la tosquedad y por una orientación casi exclusiva a los fines prácticos, no le servirían, le impedirían caminar, o le negarían, incluso, la posibilidad de supervivencia, al ponerlos a merced de quienes los lastiman, porque ni los entienden ni los aceptan.

La ecuación que iguala las nobles aspiraciones, los productos del espíritu y la superioridad de este ser privilegiado, superdotado, capacitado para un conocimiento excepcional de realidades que para el resto permanecerán ocultas (algo, por lo que normalmente será castigado), con los elementos del vuelo, es recurrente en Baudelaire, como en otros muchos; sirva el ejemplo del poema “Elevación”, que, sin ir más lejos, sucedía dentro de esa misma obra a “Albatros”: «Aquel cuyas ideas, cual si fueran alondras, / Levantan hacia el cielo matutino su vuelo / —¡Que planea sobre todo, y sabe sin esfuerzo, / La lengua de las flores y de las cosas mudas» (Baudelaire, 1988: 19).

Una realidad así concebida, en la que, al posar en ella su mirada, el autor de este “A Buenos Aires” solo afirmaría ver «el cadáver de la dicha, / Envuelto en el sudario de mis lágrimas», no deja de azotar a estos luchadores hasta malograrlos, utilizando para ello esas armas que se hallarían en la propia naturaleza del idealista, del ser poético: «Son las hebras de luz sus ideas, / Hilos de oro que tejen sus mortajas» (Méndez, 1898: 87-88).

Este *mal de altura*, mal del artista, endémico entre los autores modernistas, por el que justamente estos se acabarían convirtiendo en una especie de apestados, en un peso muerto, tanto para el sistema económico vigente como para las buenas costumbres de su comunidad, ya había llamado la atención de Ángel Rama al abordar esta

habita la tormenta y ríe del ballestero. / Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, / Sus alas de gigante le impiden caminar» (Baudelaire, 1988: 18).

circunstancia de hostilidad mostrada hacia ellos, que se iría intensificando desde las últimas décadas del XIX hasta los comienzos del XX, y que tan corrosiva o lesiva resultaba para la integridad de las individualidades entregadas a la creación y a la Belleza:

[...] no solo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que esta, al regirse por el criterio de la economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgaba el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— la del improductivo (Rama, 1970: 57). [...] Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil (60).

Dentro del marco de ese año de 1879 en el que se daban a conocer los textos de los tres argentinos atrás citados (Carlos Monsalve, Benigno B. Lugones y Gervasio Méndez), y sin salir del mismo órgano de difusión, el de esa *Revista literaria* en la que habían aparecido las publicaciones correspondientes a los dos primeros, encontraríamos una cuarta reseña sobre esta lastimosa supervivencia del artista, sobre la marginación de lo espiritual y sobre la inutilidad que, desde el punto de vista de la burguesía, suponía la actividad poética, puesto que en un universo regido por la eficiencia, por la utilidad, por la rentabilidad y por ese aporte que la fabricación y la tecnología lograrían ante un pretendido dominio de la naturaleza, la figura de estos promotores del ideal habría de resultar tan innecesaria como incomprensible: utilizando las valoraciones de Ángel Rama arriba injeridas, aun considerado casi un vagabundo, ser insocial, entregado a los desórdenes de costumbres, desequilibrado y enfermo por no adaptarse su mentalidad a la del filisteo, el peor calificativo que llegaría a definir a esta «excrecencia social peligrosa» cabe finalmente en «una palabra —y es la más fea del momento— la del improductivo».

Justamente desde esta perspectiva, la del escritor que se ve obligado a sustituir esa pluma —inoperante— que obedecía a su inspiración por aquella de un periodismo —operativa— con la que poder prestar un servicio a su sociedad y así subsistir, se presentará este cuarto escrito referido, que, bajo el título de “Un periódico liberal”, entraba a formar parte de las páginas de la *Revista literaria* para ilustrar la presión con la que, si el mercado editorial desalojaba al poeta, yermo en funciones, de

las entrañas del sistema, admitiría, sin embargo, una escritura funcional, socialmente fecunda, como lo era la de la prensa.

Su autor se enfrentaba a los mismos obstáculos que, por ser determinantes para la labor literaria, acabaron dando cierta cohesión a los integrantes de la Generación del 80, e incluso a otros cercanos a ella. Ciertamente, para este grupo, dicho agarre y anclaje de la civilización en lo material significó uno de los puntos comunes más fáciles de percibir entre las causas que hicieron del cultivo de lo elevado, del de las esencias, un asunto marginal, fuera de lugar y asimismo penalizado; un divorcio innegociable entre este sujeto poco *terrenal* y su comunidad, que ya iba definiendo aquel signo del poeta *torremarfileño* y excluido, estigma brillante sobre las frentes de los modernistas que se iban aproximando:

[...] imponen la conciencia de una literatura adscripta a las preocupaciones de un grupo, limitado por la indiferencia espiritual del país, mayoría atenta solo a los progresos económicos. Este divorcio se ahondó en el reconocimiento halagador de los gobiernos y de los partidos políticos, que especulan favoreciendo la disponibilidad de un electorado sin aspiraciones espirituales. Frente a este alejamiento medial, aparece un nuevo resultado literario: los modelos imitados con abundancia suelen servir como estímulo para aventurar las descripciones de hechos extraños al contorno nacional, cuando no de prolijas decoraciones exóticas. Estos rasgos se sobreponen a una literatura preocupada por las crisis inmediatas, como si tales huidas fuesen el oportuno refugio de espíritus no conformes con las imposiciones inmediatas. De esta manera, la influencia destacada por la obra y la presencia de Rubén Darío en Buenos Aires encontrará una disposición previamente ejercida (Ghiano, 1953: 154).

Anunciábamos que había una postura —hasta cierto punto intermedia, de negociación—concebida para salvar de algún modo esta cesura entre escritor y sociedad. La salida que abría paso e invitaba a la posibilidad de que el manejo de la pluma sirviese como un medio de vida, la daría el periodismo, pues parecía ser en este, en el que sí se conciliaría ese difícil maridaje entre la escritura y una preocupación por lo inmediato —grata a la sociedad, ingrata al artista de la Belleza y de lo trascendente— de la que arriba nos hablaba Ghiano. Ante esta solución, con la que la dedicación a las letras se integraba, digamos, falsa o parcialmente, en la marcha de lo comunitario, se dibujarían, en algunas ocasiones, entre más sombras que luces para esos militantes de la elevación y de lo quimérico, dos perfiles, no poco diferenciados: el del escritor artista —inadaptado—, y el del escritor profesional, cuya capacidad de adaptación al medio, lejos de extinguirlo, lo perpetuaría como *especie*.

De este asunto trataba el relato que traíamos a colación, “Un periódico liberal” (1879), de Eduardo Ladislao Holmberg, autor argentino también vinculado a la

mencionada Generación del 80, personalidad tildada por sus contemporáneos, de original y un tanto excéntrica. Esta característica suya, la de una singularidad que rayaba en la rareza, no pasaría inadvertida para García Mérou. Nuevamente recurriremos a los fondos de memoria removidos por el autor de los *Recuerdos literarios* para percibir a través de sus estimaciones esos rasgos de genialidad que, si bien él admiraba, parecían desacreditar a un Holmberg demasiado singular, demasiado extravagante, demasiado peculiar, para llegar a encajar con los cánones de una civilización mediocre: «Holmberg es el producto extraño de un genio exótico en nuestra civilización», «con rasgos de alquimista, que en su contacto con las retortas y los alambiques del laboratorio, ha tomado un vago aspecto de Fausto joven y criollo»; «Los sueños engendrados en las brumas germánicas, las visiones de Jean Paul, de Uhland, y de Hoffmann, se alumbran en su cabeza desgredada de soñador» (García Mérou, 1973: 277-278).

Esta condición de sabio fáustico que parece dominarlo, esa «cabeza desgredada de soñador» con la que piensa, persigue y escribe o transcribe la apreciación de otras realidades por encima de la cotidiana, de la vulgar, de la más cercana, lo convertirán en un magnífico contraejemplo de ese interés que se venía viendo generalizado entre sus conciudadanos por lo inmediato, a raíz de sus incursiones en lo sobrenatural, en lo espiritualista, en lo metapsíquico, en lo visionario y místico, en lo fantástico, o en lo ficcional y utópico; una condición, por tanto, más propia del apartado en el que lo *maldito* habría de manifestarse como una forma de Conocimiento.

El choque entre el ser imaginativo que deambula tras lo sublime y tras lo (hasta cierto punto) abstracto, y una población motivada por la concreción y la simpleza de los asuntos mundanos, aparece bien reflejado en este cuento de Holmberg que, según el propio título sugiere, giraría en torno a la fundación de un diario liberal. Este escrito encerrará nuevamente bajo sus moldes uno de los problemas esenciales de la creación, surgido ante los poderes avasalladores del progreso del orbe moderno, y lo hace dándonos a probar, por medio del argumento, así como de las argumentaciones allí aireadas, esa agria sustancia a la que saben las ineludibles ataduras de los ideales del arte a la roca, al lastre: a ese modo de vida nacido del proceso de modernización bonaerense, la cual, igual que al albatros de Baudelaire o que al pelícano de Gervasio Méndez, invalidaría con su gravidez el vuelo, arrastraría por el suelo, o finalmente

mataría con su peso específico, con su presión, a los seres orientados al éter y siempre uncidos a la altura.

Holmberg, como Eduardo Wilde, como tantos escritores de la Generación del 80, no renuncia a ese tipo de humor *productivo*, intencionado, dotado de funcionalidad, no gratuito; un humor que resulta más que palpable en dos momentos del relato, en los que la circunstancia común a ambos será la de la discusión que se establece entre los miembros del periódico. Si en la primera de ellas, la polémica se origina a raíz de la elección del nombre, así como de la orientación, el programa y los contenidos de dicha publicación, la causa de la segunda controversia se deberá a la necesidad de elaborar una lista de posibles suscriptores. De este instrumento humorístico, de aparente comicidad, se servía aquí su autor para someter a revisiones críticas los usos, normas, pensamientos y costumbres de aquella cosmópolis tan poco receptiva a lo inmaterial, y así presentarnos esos dos hemisferios que, lejos de encajar entre sí, solo chirrían y se erosionan al contacto: el que representa el ambiente periodístico, residencia de un espíritu objetivo, la del escritor profesional entregado a asuntos prosaicos determinados por un interés común de la población, por las necesidades del mercado, esto es, contenidos de entretenimiento: fuese «político», «comercial», «de caricaturas al natural», «de propaganda liberal», «de noticias», sobre «Bailes y diversiones públicas» (Holmberg, 1993: 186-190); y el que por el contrario se evocaría dentro de ese mismo recinto perteneciente al mundo de la prensa a través de la lectura de un cuento, “Dora”, receptáculo del espíritu subjetivo, y expositor más que descriptivo del ideal que pulsa e impulsa los fluidos —de la sangre y de la tinta— del escritor artístico, marcadamente independizado y al margen de las causas mundanas.

Este primer hemisferio, definido por el racionalismo, por las miras comerciales y por los entresijos de la burocracia, en el que el empresario del periódico asumiría en su persona los *infravalores* del burgués ambicioso, privado de imaginación, incapacitado para las conjunciones entre lo quimérico y los productos de la subjetividad, va a repetir en su recreación aquellas regias descripciones de interior. Estas, intensificadas por el lujo, por la suntuosidad, por el derroche, por las enormes dimensiones, o por la pompa y el boato de los que por ellos se movían, eran réplica de esa belleza huera, sin alma, cuya aristocracia se confirmaba social, pero no espiritual, deslumbrante, pero sin luces, y siempre en contraste con la simplicidad de aquellos

recoletos e incluso paupérrimos espacios de bohemia, en los que sí brillarían, no obstante, la corona y el cetro de los casi siempre inadvertidos príncipes del espíritu:

El salón está listo. Nada falta para recibir a los invitados.

Las luces de la gran araña, suspendida del suntuoso cielo-raso de estuco, se derraman como cascadas poderosas y no pueden arrancar sino estas palabras: ojalá iluminen por fuera y por dentro a los congregados.

Una larga mesa cubierta con tapete verde y numerosas sillas junto a ella parecen indicar que la sesión será concurrida [...].

La cortina de la puerta principal es separada por una mano temblorosa y blanca, cuyo dueño debe seguirla en el orden regular de las apariciones corporales (Holmberg, 1993: 185).

Tras ese desfile, multitudinario y jerárquico de cargos, el del Sr. Redactor, el del Sr. Noticiero, el del Sr. Administrador, el del Sr. Folletinista, el del encargado de la parte comercial, el del revistero del exterior, el del colector de avisos, el del dueño de la casa, que al mismo tiempo ejercería de empresario, o el del cronista parlamentario, cada uno aportaría para la formación de ese periódico una idea más incongruente o disparatada que la del anterior. Así, el nombre elegido para dicha publicación acabaría siendo el de *La luz de las tinieblas*, que «no se entiende», pero «tanto mejor» por ello, o en lo referente a las pautas seguidas para la confección de una lista de futuribles suscriptores, para la designación o para el descarte de los mismos, los argumentos se basarían casi exclusivamente en un porque sí, o en aquel «Porque no» arbitrario, diríamos, que al azar: «—Pero eso no es una razón [...] ¿qué razón tiene Vd.? / —«Hombre, no se me ocurre ninguna; [...] / —¡Dele! Siquiera una razón. / —No tengo a mano, diré; pero apúntelo» (Holmberg, 1993: 188).

Así era este espacio de salones, que albergaría dicho acto dirigido a ese plan de fundación de un órgano editorial difusor, cuyas actividades y puesta en marcha estarían estimuladas por una prosaica, interesada y materialista «lucha por la vida», y no por el fomento de una «conciencia humana» «al nivel de todas las evoluciones y progresos del pensamiento moderno» (Holmberg, 1993: 190). Esta falta de profundidad en la psiquis del hombre, esa ausencia de pretensión espiritual, se harían perceptibles en la poca reflexividad que parecerían compartir todos los allí asistentes, esa «muchedumbre» constituida por los miembros habilitados para cada una de las funciones concretas de ese proyecto de prensa, que poco a poco, y anunciados por un «criado ingenioso» de «mano temblorosa y blanca» como en el más pretencioso de los eventos sociales, irían *rellenando* dicha estancia con su llegada: «La soledad para el

pensamiento profundo; la muchedumbre para la obra ligera» (1993: 185). Opuesto a este entorno en el que la labor del escritor se habría de encaminar —restrictivamente— a la del periodista, a la del sujeto que no se pondrá al servicio de su yo, ni consecuentemente al servicio de un arte capaz de expresar su individualidad, sino al que habrán de señalar las exigencias del público, al de esos intereses, vulgares y rentables, característicos de su sociedad, al de la ley de la oferta y la demanda, emergía aquel otro, un segundo hemisferio, que encarnaría la representación de todo lo contrario.

Este hemisferio consecutivo, aparecerá ya limitado a un ámbito de por sí literario, lírico, ficcional, desinteresado, y visiblemente despegado de los niveles de esa realidad inmediata sobre la que se eleva. Su sustancia no es otra que la de un intento de definición y de alegato del ideal, de aquel cuyo color, consistencia y formas habrían de ser los mismos que los de la creación artística: el de una Belleza subjetiva, trascendida, *inútil*, cuyos postulados adquirirían el cuerpo y la difícil carne de lo celeste, en el cuento de “Dora”.

Precisamente leído en voz alta por uno de los que habría de ser articulista de ese —al final malogrado— proyecto, *La luz de las tinieblas*, este acto que él lleva a cabo, supondrá un abandono de sus funciones y una traición al ideario del periódico. Esa defensa realizada a través de la lectura pública de un cuento, cuyos contenidos etéreos nada tendrían que ver, e incluso parecerían opuestos, a cualquiera de los asuntos relacionados con aquella columna concreta que a él, como cronista parlamentario, le habían propuesto cubrir, lo enfrentará a la jerarquía del periódico: en concreto, al redactor, para quien el idealismo, como el que se defendía en el texto de Dora, no se ajusta a los principios de lo liberal. A causa de ello, interrumpirá constantemente, con inquietud, y notablemente contrariado, la recitación de esa pieza literaria, utilizando una misma frase que no dejaría de repetir: «¡Pero eso no es parlamentario!».

La actitud del cronista apunta, en definitiva, a una vulneración de ese orden burocrático, tan distintivo de la sociedad moderna, que en el fondo está siendo cuestionado y reprobado por Holmberg: por su estructura rígida, encorsetada, inamovible, en la que cada uno se deberá a su trabajo, a las obligaciones específicas que se le encomiendan como engranaje fijo que es, funcionando en un sistema racional, eficaz, de producción, sin oportunidad, de ese modo, para cualquier aportación personal nacida de los mecanismos (mecanismos devaluados, e incluso prohibidos o prohibitivos, porque ninguna ganancia conseguirán a través de ellos) de la imaginación.

A través de una impresión sensible —actuación de la Belleza, que aquí canaliza una mujer, Dora, la cual se insinuará además acompañada de ese cierto exotismo lejano al que la predispone el escenario elegido para su aparición: «La conocí en un baile con que el Embajador ruso obsequió en París al Embajador turco en 1871» (191)—, quedará impactada la naturaleza —de por sí, siempre anhelante— de un sujeto permeable al Arte:

Artista apasionado, sentía la necesidad de un amor indefinible para dar a mis obras esa expresión que nadie explica cuando se halla en su presencia y que revelando la vida del imposible en el mármol han arrancado a muchos esta expresión Loco!

¡Loco! ¡por sentir el amor sin deseo, la pasión sin carne, la forma sin líneas, el vértigo sin sombras! [...] ¿Quién sino tú [...] que lo inspiras al infundir las irradiaciones de tu imagen como una niebla de luz» (192).

Arte, que a partir de la presencia física, se acabaría haciendo *intelectivo*, incluso místico, al revelarse como experiencia —ya *descarnada*, empírea— de lo ideal, de lo trascendente, del espíritu: «¡Era tan bella!», «¡Tenía alma!», «Mas no era alma en su expresión de vida... era el amor en su expresión de gloria» (192). Esta vivencia amorosa, que hunde sus raíces en lo eterno, en lo infinito, en la dimensión del alma, en lo indefinible, en lo «tenue, delicado e impalpable», es una vía capacitada tanto para dar alcance a la «armonía de los astros» como para provocar un «caos» en el «corazón», según el propio sentir de un narrador, fascinado por Dora, o por la quimera, puesto que las dos entidades venían siendo transferibles entre sí:

Por qué fue allí y no en el cielo... no lo alcanzo a comprender.

Tal vez será porque en el cielo no hay más almas que la eterna armonía de los astros, que habían reconcentrado en los ojos de Dora toda la luz del infinito que destellaban desde la eternidad.

La vi pasar como un crepúsculo [...] creí que el caos había renacido en mi corazón.

[...]

Te he visto al pasar, y el ideal ha brotado del cincel.

Al sentirte en mi espíritu de artista, era porque reconocía en ti la forma amada que soñaba.

No te pido amor, porque tu vislumbre me ha creado; no te pido amistad porque tu belleza es demasiado superior a ese sentimiento delicado (193).

Siguiendo el curso de este trasvase de esencias, gracias al cual, el impulso de una pasión amorosa elevada —*desterrenalizada* o glorificada— como esta, actuaría al mismo nivel al que también lo haría la ejecución de un arte sublime, ese mismo narrador nos iría introduciendo en un amasijo de sensaciones, de sentimientos oblicuos —oblicuos, en la medida en la que estos atraviesan los planos de lo horizontal-terreno y

de lo vertical-espiritual—, de comparaciones, de imágenes —«es el golpe de mano sobre el harpa», «es el ruido de una cascada», «es una imagen menos definida que un boceto y más activa que una idea» (193)— y de conceptos, a los que acabaría dando el nombre de ideal, y cuyo principal punto en común con aquello que al principio definía el sentimiento sublimado, despertado en él por la visión (por el «vislumbre», como preferirá llamarlo) de Dora, era el de esa renuncia y distanciamiento de lo mundano, el de ese deseado y buscado desprendimiento del espíritu de «los vínculos que lo atan al mundo» (194), por el que definitivamente se enfrentaría a los principios —vanales, afines al poder burgués, los de «las realidades que nos cercan»— que regían la organización y manchaban de *tierra* los contenidos de ese periódico liberal.

Esta comparación entre el lugar tan poco terrenal, que es el que le corresponde ocupar a un amor supremo, ennoblecido, el de la mujer-alma, y aquel en el que, con las mismas características, se instalaría el Arte, nos lleva a muchos momentos poéticos, como los de la Nakoma de García Mérou.

Era aquella misteriosa india virgen cantada por este, y a la que el también poeta y argentino Carños Guido y Spano, según la carta con la que encabezaba la publicación de esas composiciones escritas por García Mérou entre los años 1880 y 1885 (entre las cuales se incluía “Nakoma”), destacaba digna de ser amada sobre todo lo creado, por estar «impregnada en el perfume de la flor del loto, soñada habitadora de las regiones del ideal, llena de gracia mística y de promesas inmortales» (Guido, 1885: VIII). Los dominios infinitos, desligados de la temporalidad, extramundanos, a los que se accede con la llave de la sublimación artística o con la de la sublimación amorosa, vienen siendo los mismos: aquellos que no se ven, sino que se entrevén, los que se presienten; y será la propia protagonista de este poema quien así lo acabe confirmando, «en el arte humano / Como en amor»:

Nakoma, eres el alma,
La inmensidad, el celestial circuito.
Antes de conocerte, mis delirios,
Mis sueños y ambiciones no alcanzaban
Los límites del mundo: hoy se levantan
Y vuelan abarcando el infinito!...»
[...]
Alzó [Nakoma] su blanca mano
Cantando con acento sobrehumano
Y voz armoniosa:
«Espera y cree! —que en el arte humano
Como en amor, el hombre que presente,

Que entrevé y comprende el infinito
Marcha a la perfección, y Dios alumbra
Con el faro del genio su alta frente!» (García Mérou, 1885: 166-167)

No eran pocos los escritos en los que García Mérou nos daba a conocer esa idea del artista que, por serlo, necesariamente habría de renunciar al mundo: no de espaldas a él, sino sobre él, por encima de sus limitaciones contingentes, ordinarias y un tanto groseras, a pesar de la infelicidad y de las miserias materiales a las que una decisión así lo condenaba. En su composición “El poeta”, volvería a exponer dónde debía hallarse la morada —«en los etéreos ámbitos», «en la celeste esfera», en la «altura de sus santo trono», en el lugar «más alto que la tromba y que la nube», «Y más que el huracán y el rayo» (García Mérou, 1885: 169-171)— de estos soñadores, de estos seres de elevación, que infatigablemente luchaban por desprenderse de la tierra, de «la cárcel de la vida», del «Materialismo» que es la «Ola a cuyo embate / El corazón se abate», por desplegar sus alas, y a los que, a través de los versos de este mismo poema, él llegaría a equiparar a un luciferino «ángel rebajado de su rango», a un «soberano» «cóndor en la cumbre»:

Triste suerte la suerte del poeta!
Su fantasía inquieta
Entre las ruinas y las sombras vaga,
Y cautivo de la cárcel de la vida,
[...]
Lucha con fe; se agita emocionado
Como un náufrago audaz, que abandonado,
Escucha el rayo que a su voz responde.

Su lamento es la queja lastimera
Del que encontrar espera
La realidad de un mágico espejismo;
Del ángel rebajado de su rango
Que aspirando a la luz, cae en el fango,
Que sabiendo volar, rueda al abismo!...
[...]
Sueña y palpita; se estremece y siente!
[...]
No se arroja con ímpetu su alma
En brazos del fatal Materialismo! (1885: 168-174)

Otro tanto repetía para puntualizar cómo la obra literaria, su lectura, también iba a tener sobre el sujeto que se involucraba en ella ese poder para la elevación: un sujeto capaz, no obstante, de sustraerse de las realidades inmediatas, de las multitudes a la luz del día, al igual que lo hacía el artista en el momento de la creación, y de emprender, de ese modo, por encima de lo material y de lo cotidiano, el «viaje

misterioso / De las ideas que, tomando el vuelo, / se ciernen en los ámbitos del cielo»,
«Cuando en la noche oscura y sin testigos / Meditáis en la sombra y el reposo»; Así
sucedió en “Mis libros”:

¡Cuántas veces, bebiendo en sus raudales,
Se levanta el espíritu en sus alas,
Más allá de las dichas terrenales,
Más allá de los rancos vendavales
Que van barriendo las etéreas salas!
Sumiso, palpitante, estremecido
El corazón, a su contacto santo,
Deja el calor de su salvaje nido,
Y exhala, como un pájaro su canto!
Porque su soplo de pasión inspira
En medio de la noche solitaria,
Y eleva el pensamiento enardecido
Como eleva el acento de la lira,
Como eleva la voz de la plegaria!... (1885: 188-189).

Este tipo de lectores nada tenía que ver con los que se considerarían idóneos y
potenciales a la hora de pensar en la formación de un periódico, quizás liberal, como el
referido en el relato de Holmberg, aunque sí, sin embargo, con aquellos interesados,
movidos y conmovidos por los vaporosos contenidos que encerraban el cuento de
“Dora”, leído sin éxito en las salas de esta institución.

En este último, algo tan inaprehensible como las nebulosas en las que solo
verá el artista con las pupilas latientes del corazón —«algo como el estilo del corazón,
que se alcanza entre las brumas de sus latidos, y que la imaginación no podría, bajo
ningún cielo, expresar con los colores de su paleta inimitable» (Holmberg, 1993:
194)—, sí acabaría siendo, de alguna manera definible o, por lo menos, vislumbrado:

Bajo la influencia de las realidades que nos cercan, que nos envuelven, que nos
abruma, brota como una aurora, en el fondo de nuestro espíritu, algo tenue, delicado
e impalpable. No tiene forma, ni carne, ni colores —tiene solamente vida, tiene
expresión y encanto. Se siente angustia al conocer su existencia [...], padece la razón
bajo la influencia del sentimiento, y se procura descifrar el velo que esparce en el
alma, y cuanto más se empeña esta en definirla menos se percibe y más se desvanece o
evapora.

[...]

Nuestro espíritu, hijo de los sentidos que lo forman, se desprende al fin casi por
completo de los vínculos que lo atan al mundo externo —vive con vida propia—
inutiliza las esencias de lo que ha recibido, seleccionando lo más delicado de las
imágenes, que conserva y lo más puro de los sentimientos que en él se engendran,
forma esa vislumbre que se llama ideal [la cursiva es nuestra] (1993: 193-194).

Pero tras la exposición de esos lugares cuyas dimensiones, des-medidas por el ideal, se extenderán entre la subjetividad y la altura, entre lo personal y lo ultramundano, en los que resultará posible sentir el arte en cualquiera de sus manifestaciones —«Así, Dora se siente el arte», «Así brotan las cataratas de armonía bajo esa forma que el sonido expresa», «Así siente el pintor las combinaciones del rasgo y del colorido», «Así se arrancan al Paros o al Carrara las estatuas divinas que latían ocultamente en sus astros sagrados» (1993: 194)—, otra geografía —más compacta, más grave, más aplastante, más poblada—, la de la realidad, se impone. Es entonces cuando se constata la definitiva muerte del ideal a manos de esa sociedad que mata con sus necesidades de mercado, con su burocracia, con su objetividad, con los mazos de su materialismo, con la puesta en práctica de la división moderna del trabajo; y esas manos-garra pertenecerán aquí a los puestos directivos del periódico: las de aquel redactor que constantemente obstaculizaba la lectura del cuento, alegando que lo que en él se exponía no era liberal, y concluyendo que tampoco era crónica parlamentaria, pero sí el resultado propio de «un mamarracho», o las del empresario, que acabará de descabellar con su intervención final, tan *cívica*, las cabezas visibles de los anhelos del espíritu:

El espíritu liberal [...] se propaga con los grandes ejemplos de la virtud cívica, y no con el idealismo ni con la intolerancia a las viejas preocupaciones. Dejadlas que se derrumben solas y sobre sus escombros venerables, levantad el altar de la razón y de la justicia (1993: 194).

Sobre las razones de esta insistencia en una diferenciación, unas veces más pronunciada y tajante que otras, entre la actividad poética y la actividad periodística de un escritor (la primera podríamos llamarla de vivencia, en un sentido amplio del término, la segunda de supervivencia), François Pérus, en su estudio sobre las dependencias establecidas entre el fenómeno literario y su sociedad dentro del territorio hispanoamericano en la época del modernismo, daría justificaciones de diversa índole:

[...] responde a una multiplicidad de factores, que implica desde la supervivencia de valores señoriales hasta la voluntad de defensa del estatuto social del escritor y de la autonomía del quehacer artístico. Pero responde también a la *diferencia de públicos*, que el desarrollo de las capas medias tiende a acentuar cada vez más.

Elaborado, refinado y *savant*, el producto de la primera actividad se dirige sobre todo a los sectores «cultos» de las clases altas, mientras que «las notas amenas, los comentarios de actualidad, la crónica social, los perfiles de personajes célebres o artistas, las descripciones de viajes de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo, la crítica de espectáculos circenses», se dirigen a un público más

elástico y tal vez más ambiguo, en todo caso menos culto (y cumple una función ideologizadora más directa) (Pérus, 1976: 94).

El listado de actividades incluido en esa cita cubría casi la totalidad de intereses, y no otros, por los que un público de la mesocracia, público general y multitudinario, se veía movido a la lectura: ya fuese la de notas amenas, la de los comentarios de actualidad, la de la crónica social o la de secciones de opinión crítica sobre espectáculos populares. Todos estos, a pesar de su diversidad, permanecían sujetos a aquel tipo de «realidades que nos cercan, que nos envuelven, que nos abruman», a las que el narrador de “Dora” lograría sin embargo esquivar, desprendiéndose, con su espíritu, de «los vínculos que lo atan al mundo» según veíamos al final del cuento, y que por el contrario, sí serían buscadas por los diseñadores del programa del periódico, el cual, en este ejemplo de “Un periódico liberal”, ilustraba las nuevas formas de vida originadas por la sociedad burguesa, tan poco ventajosas, tal y como se presentaban, para los bienhechores del ideal.

Por ese motivo, los ambientes de bohemia, al erigirse custodios de lo quimérico, devendrían en espacios necesariamente marginales y quienes a ellos pertenecían, como era el caso de los poetas, simbolizaban una ruptura, una transgresión del orden público a más de un nivel; así, si recordamos las declaraciones de Ángel Rama al respecto, ser poeta equivaldría casi categóricamente a ser una vergüenza, equiparable a la que despertaría el vagabundo, a la del hombre de moral escasa, a la del enfermo mental o, según los baremos del filisteo, a la peor entre todas ellas: a la del improductivo (Rama, 1970: 57).

García Mérou recogía este hecho, por el que se demostraba que las bellas letras solo parecían posibles en determinados ámbitos socialmente discriminados, como el de la bohemia. Así lo relataría en uno de sus poemas, “En el Barrio Latino”, que en este sentido iba a resultar emblemático, puesto que también lo era esa bohemia parisina a la que el propio título estaba haciendo alusión. En él se reiterará de nuevo esa relación, casi de causa y efecto, según la cual la entrega al arte implicará una riqueza de espíritu, pero la pobreza material («Vives libre, orgulloso en tu pobreza», «Sacerdote y señor de la belleza»). De este modo se dirigía García Mérou enfáticamente a este espacio descentralizado, extraviado, espacio de sacrificio, en el que se refugiaban los que recibían el estigma de ese amor, ajeno al mundo e incondicional, a la Belleza; Belleza,

en la que, por cierto volverían a confluir mujer y poesía (Con tus dioses, —el libro y la querida!«»):

Ah! tú sabes amar! El pensamiento
Centellea en tu frente pensativa!
Luchas, exploras, y a tu voz, cautiva,
La Musa te habla con pausado acento!
Has oído la eterna confidencia
De todos los poetas inmortales;
El capricho es el Dios de tu existencia,
Y el Arte el esplendor de tus anales!
Vives libre, orgulloso en tu pobreza,
Rey de ti mismo en tu mansión perdida,
Sacerdote y señor de la belleza,
Dejas que pase la ambición; que muera
Abandonada, pensativa y sola (García Mérou, 1885: 148-149).

Esta capacidad, por la que un entorno físico se acabaría convirtiendo en una entidad psíquica, mental, nos trae al recuerdo algunos análisis realizados en torno a este fenómeno, como los que por ejemplo hallaríamos en determinadas formulaciones dirigidas a una localización y definición de este tipo de espacios trascendidos, las cuales, y en este caso bajo la denominación de *propuestas de geopoética*, fueron defendidas por Fernando Aínsa a partir de su viaje intelectual —híbrido entre el lugar geográfico y el de la escritura— *Del topos al logos*. Este, basándose en los trabajos del filósofo francés Henri Maldiney, mostraría la transformación por la que un dominio espacial habitual alcanzaría la hechura, la contextura, de un lugar significado: un proceso, este, de significación, que sería el que justamente le brindase a dicho espacio, ya por encima de su dimensión evidente, de su simplicidad física, la mencionada proyección simbólica. A partir de aquí, y haciendo hincapié en algunos lugares-tipo tradicionalmente revisados con mayor frecuencia por la crítica (muchos de los cuales se localizarían, además, en el ámbito de Hispanoamérica, y, dentro de él, en el de Argentina), entre los que figurarían el *topos* del jardín, el de la selva, el de la casa, o el de la urbe, Fernando Aínsa verificará, a través de ellos, esa referida ampliación de significado que los mismos llegarían a retener:

[...] es evidente que la representación urbana se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental (Aínsa, 2006: 167).

[...]

Walter Benjamin en sus retratos de ciudades propone la lectura de la metrópolis moderna como si fuera un texto o una escritura, modelo gestado para interpretar las grandes ciudades y sus grupos marginalizados en «ciudades madre» como París [...].

Así, la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión topológica como parte de una comunicación y tránsito naturales del exterior al interior y viceversa (171-172).

[...]

La ficción, como hemos dicho ya, ha sido capaz de redimensionar la perdida noción de *genius loci* y de sentar las bases de una nueva «arquitectura espiritual» (174).

Eran precisamente los planos de semejante «arquitectura espiritual» los que nos iban a desvelar esta lectura, transustanciada, de los límites que venimos haciendo: la demarcación entre el territorio adscrito al burgués de salón, de palacio o de club, y el que correspondería al bohemio de los cafés o de buhardilla, resultaría ser también la acontecida entre materia y espíritu, entre imaginación y razón, entre comercio y creación, entre burgués y artista, entre útil e ideal, o entre centro y margen, por citar algunos de los que engrosarían la que podría considerarse una larga serie de parámetros. Cada uno de estos pares antagónicos respondían a dos tipos de progreso moderno, de los que ya hemos hablado (material-falso, frente a aquel espiritual-auténtico que, como el del *Prometeo* de Eduardo Wilde, encarnaba la evolución del pensamiento, de la educación, de la sabiduría) y de los cuales José Luis Romero, en su obra *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, veía en uno de ellos, en aquel exclusivamente material que parecía prevalecer a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ese signo nefasto que asolaba la civilización:

Pero donde la filosofía del progreso arraigó soberanamente e impregnó las formas predominantes de mentalidad fue en el seno de las nuevas burguesías. [...] en la segunda mitad del siglo XIX [el progreso] se había comprometido con las sociedades industrializadas, y ofrecía una nueva versión o, al menos, una variante muy definida: el progreso era el continuo desarrollo de la conquista de la naturaleza para ponerla al servicio del hombre, de la producción de bienes, de la producción de riquezas, de la producción de bienestar (Romero, 1976: 309-310).

En este sistema, cuyos cimientos eran los de una filosofía del éxito motivada por un *paninterés* en la producción de bienes, de bienestar y de riquezas, muy bien puntualizadas en esta cita de José Luis Romero, el arte, desde luego, no cumpliría con ninguno de estos tres objetivos, sino que, por el contrario, iba a representar más bien un obstáculo a la hora de pretender la consecución de cualquiera de ellos.

Otra de las obras que, aunque considerada naturalista, sí mencionaremos aquí por su magnífica captación de los ambientes de esta época que nos ocupa, los cuales, imbuidos en la euforia económica y en el ascendente vértigo de la promoción social, estaban desplazando y destruyendo con sus principios cualquier oportunidad para el

triunfo de las actividades relacionadas con las potencias del espíritu, fue aquella que, publicada primero en forma de folletín en el diario *La Nación* en el año 1891, con el título de *La Bolsa*, escribió el autor argentino tan integrado en los círculos bohemios de Buenos Aires, José María Miró, bajo el que sería su seudónimo literario, Julián Martel. Según habría de expresar Julio Piquet en “A los amigos de Julián Martel”, páginas que servían de encabezamiento a la segunda edición, esta obra, desde su perspectiva, «único documento literario que refleja con verdad un período singular de la vida bonaerense», «tendrá siempre que ser leída por los que quieran penetrar las modalidades y evoluciones del alma argentina» (Piquet, 1898: VII).

Ciertamente en ella se exhibían esos mecanismos que, si bien paralizaban al artista desinteresado, extramundano, eran sin embargo los que pondrían en continuo movimiento a sus antagonistas, los que impulsaban a lo más distinguido de la sociedad de Buenos Aires, a sus grupos de poder. Sobre algunos *usos* de tales esferas y sobre las características de los asistentes habituales a sus *artificiosas* reuniones, nos ofrecía José Luis Romero una descripción sin desperdicio:

[...] sociedad elegante que no lograba encubrir su arribismo, la [...] inocultable preocupación por la riqueza inmediata o el éxito fácil, la [...] inconsistencia de las personalidades, devoradas por la trivialidad. Un banquero, el nuncio apostólico, el ministro y acaso el presidente de la república daban a la reunión tal relieve que quien ofrecía la fiesta parecía ese día un triunfador. Y sin embargo, todos habían ido para hacer su propio negocio: para ver y ser vistos, para ratificar su papel de miembro importante del grupo decisivo, para contribuir a que toda la sociedad se viera obligada a reconocer que eran ellos, y solo ellos, los que constituían la nueva clase directiva (Romero, 1976: 287-288).

Estos escenarios segregacionistas del medio urbano sobre los que se movían y actuaban los personajes de esta oligarquía burguesa, convenientemente barnizados por la frivolidad y por el buen tono social, tenían la doble función del ocio y del negocio. Pero si en el club, en el teatro, en el hipódromo, en las celebraciones fastuosas, en los paseos por las imponentes avenidas, se repartían las ocasiones para ambos objetivos, tanto los destinados al entretenimiento banal, como los enfocados a diseñar la vida económica y política del país, será una de estas tarimas, la de la Bolsa, la que asuma dentro de la novela de Julián Martel una representatividad capital —«El corazón de las corrientes humanas que circulaban por las calles centrales como circula la sangre en las venas, era la Bolsa de Comercio» y «De todos los sitios en que se forman agrupaciones humanas, ninguno que presente más ancho campo de observación al curioso que el

salón central de la Bolsa de Comercio» (Martel, 1898: 7-11)—, puesto que en ella se podrían resumir los poderosos, pero mezquinos, principios de este grupo hegemónico, «esa crónica diaria de la Bolsa, muchas de cuyas páginas están escritas con sangre» (12). En este entorno, en ese «mar revuelto en que se confunden y mezclan todas las clases, de la más alta, a la más abyecta» (11), hay un fondo —fangoso, enlodado, turbio— que la totalidad de los allí presentes comparte; y este no es otro que el de la ambición material, el del engaño, el de la infamia:

El fastuoso banquero, cuyo nombre, solo con ser mencionado, hace desfilar por la mente un mundo fantástico de millones, estrecha con su mano pulida la grosera garra del chalán marrullero; el humilde comisionista se codea familiarmente con el propietario acaudalado a quien adula según las reglas de la democracia en boga; el mozalbete recién iniciado en la turbulenta vida de los negocios, pasea por todas partes sus miradas codiciosas; el estafador desconocido [...]; el insulso petrimete [...]; [el] periodista burlón que prepara su crónica sensacional [...]; el especulador arrojado [...]; el usurero famélico [...] describiendo círculos siniestros en torno de sus víctimas infelices... (11-12)

Toda esta galería de tipologías tan específicas, que deambulaba por la Bolsa con fines muy concretos, haciendo que con ello funcionase esa maquinaria de poder que en dicho espacio distribuía organizada, meditada e interesadamente sus piezas, acabaría condensándose en un párrafo concluyente y sumamente descriptivo. A través de sus líneas, se revalidaría ese signo de transacción social generalizada que parecía ser determinante del carácter de este *locus* bursátil —lugar físico y también conceptual—, resultado de una amalgama humana («mar revuelto», como había sido definida antes por el autor), no siempre discernible; un batiburrillo, este, de condiciones y de estamentos, motivado, sin embargo, por dos búsquedas (la persecución del lucro-negocio, y la del divertimento-ocio) que, al ser comunes a todos ellos, los dotarían, a pesar de sus diferencias, de una aparente unicidad. Así nos la presentaba Julián Martel:

Y, sin embargo, allí estaba la flor y nata de la sociedad de Buenos Aires, mezclada, eso sí, con la escoria disimulada del advenedismo en moda. ¡Quién había de decir que aquellos hombres que se desgañitaban vociferando con chabacana grosería, y cuyos sombreros de elegante forma flotaban en la semi-oscuridad de la rueda, eran los mismos que después, por la noche, amables y pulquérrimos, se inclinarían al oído de una beldad para decirla, con suaves inflexiones de voz, y al compás de una polka o una mazurca, esas mil cosas íntimas a las que tanto encanto da la tibia atmósfera de un salón, o el recatado misterio de un gabinete perfumado! (15)

Pero la franca oposición entre las fuerzas de la materia y las del espíritu, esa cinética avivada por contrarios, esa energía eficiente gracias a la cual el ritmo y los

contenidos de esta novela iban avanzando hasta su desenlace, resultaría sumamente palpable, prominente, explícita, en el capítulo IX, que con el significativo título de “¡Corriendo al abismo!”, se daría fin a la primera parte. Es aquí en donde chirría sonoramente el enfrentamiento de los espacios de esa alta burguesía enfebrecida y cegada por la apariencia y por el brillo efímero del dinero fácil —recordemos que el apellido del protagonista, el de ese personaje «liberal y falto de creencias» (Martel, 1898: 138), como él mismo se autodefine, será el de Glow, término inglés cuyo significado podría hacer alusión a ese esplendor y relumbrón del oro, de la riqueza, del oropel—, y los del poeta, cuya oscura, sobria y tan poco vistosa videncia, le permitirá no obstante discernir, bajo tanta ampulosidad, la discreta pero inagotable luz de las esencias, prácticamente imperceptible para la mayoría.

Siguiendo esta estructura, sobre la que sustenta gran parte del peso de dicho capítulo, el primer componente de la oposición, el que simboliza ese frenesí por la acumulación de riquezas materiales, de cotizados objetos, el que daría cauce a la voluntad de ostentación, brillante y *dorada*, propia del burgués —actitud de la que ya se hablaba en otros momentos de la obra anteriores a este: «ese goce de la vanidad satisfecha y del exhibicionismo, que es una de las neurosis contemporáneas más extendidas y desarrolladas», el ansiado elogio que se espera recibir por las posesiones de «los cuadros, los adornos, las pinturas del techo, el mueblaje, los tapices» (Martel, 1898: 153)— se potenciaría en este caso en el episodio del desfile que estaba teniendo lugar a lo largo de algunas de las principales vías de Buenos Aires. Cabe añadir, además, que la identificación entre amor, arte, ideal y esencia que contemplábamos propuesta en el cuento de “Dora”, aquí parecerá también tener su correspondiente equivalencia, al establecerse esa misma identidad, pero ahora bajo el signo opuesto; esta, nada espiritual, no es otra que la habida entre amor, mercancía, interés y apariencia, puesto que el favor de la mujer, el de una mujer frívola, físicamente bella y rodeada de preciados adornos, ha de presentarse con la misma función que la de una mercancía intercambiable:

Unas, en sus coches descubiertos, envueltas en delicada nube de blonduras y de terciopelos, van tendidas con abandono bajo el palio de sus graciosas sombrillas; otras arrellanadas en cojines de raso, lánguidas y displicentes, parecen abstraídas en las caprichosas vaguedades de un ensueño de amor... (167).

[...]

Allá va Lucrecia, la bailarina retirada, la querida de Juan Gray, probando, con su insolente lujo, que la Bolsa da para todo, y tratando de que la vean bien [...]

quedando así en evidencia su traje de terciopelo color granate, obra maestra de las tijeras de madame Carrau, y el collar de brillantes como garbanzos que ha costado a su amante diez mil pesos [...] (169).

Norma, la hermosísima Norma, la cortesana voluptuosa cuyos abrazos embriagadores son de todos los magnates que la cubren de pedrería que el pueblo se encarga de proporcionar... allá va ella, echada en el fondo de su carruaje, forrado como un estuche, en raso de color lila, cavando sus grandes ojos pintados de k'hol, en la turba famélica de personajes que la miran con la cara congestionada por el deseo (171).

Se trata, pues, del valor femenino concebido como un bien más, codiciado como un artículo de lujo susceptible de ser adquirido; y así parece verificarse, puesto que a esa mujer se llegaría haciendo alarde de una posición económica y social privilegiada, a través y según lo que esta pudiera llegar a ofrecerle, y todo, siempre, dentro del marco de esa postiza, pauta, y engañosa ritualidad social:

[...] la sociedad de Buenos Aires se precipita en marcha triunfal por la barranca de la Recoleta, en dirección a Palermo. Es un desfile deslumbrador, un espectáculo soberbio. [...] Les gusta oír aquel ruido sordo de las ruedas, aquel traqueteo continuo de las patas de los caballos, y ver a los rayos de sol quebrarse en las cajas barnizadas, en las guarniciones resplandecientes y en las galeras de los cocheros, los cuales, tiesos en sus pescantes.

¡Pobres burgueses! Mozos de tienda, de almacén, empleadillos de todas clases, es inútil que vuestros ojos devoren a las lindas damas que cruzan como hechiceras visiones ante vosotros. Es preciso gastar coche, trampear al sastre, si no hay con qué pagarlo, frecuentar teatros y salones, para que ella os hagan la gracia de una mirada o una sonrisa. Es preciso ir a la Bolsa, al club, jugar a los títulos, al *lansquenet*, al *baccarat*... ¡Miradlas cómo pasan sin veros! (166-167)

Incorporados a la densidad descriptiva con la que, a lo largo de estas mismas páginas, el autor nos presentaba la naturaleza del ese cortejo: exhibición de joyas, sastrería, accesorios preciosistas, solicitadas amantes, o de rozagantes vehículos («un bonito cupé», «un dog-cart pintado de amarillo», «un faetón tirado por dos yeguas de andar arrogante», «una masa informe de carruajes, una amalgama de lujo y de capricho»), desfilaban también quienes por sus características —poco *recomendables*, pero muy rentables— tenían acceso a dicho estatus: el protagonista —el doctor Glow—, que recién estrenaba su triunfo bursátil («representación viva de la especulación irresponsable, de la fiebre de los negocios turbios»), Granulillo («el estafador de sus amigos, el socio del ladrón de cadáveres, el dueño de la casa de juego, el dilapidador de los fondos del Banco a cuyo directorio tiene el honor de pertenecer», y «el favorito de las damas», magnífica encarnación «del robo de guante blanco»), el ingeniero Zolé («representante de la ciencia útil, distraído y esterilizado por la especulación

demoledora»), el ministro Armel (cuyo patrimonio debía «al dinero sustraído al erario público con la habilidad del que se ha elevado, merced a los gases no muy puros de la política»), el barón de Mackser (el judío «conquistador de América», «el ascensor del oro, el rey de las finanzas del Plata, el enviado secreto de Rothschild, la causa oculta de tantos cracs y desastres, cuya responsabilidad ha recaído injustamente sobre los que no la tienen»), Anatolio Roselano («más borracho que nunca, fumando un colosal habano que inunda de humo el vehículo en el que pasea su tambaleante humanidad», «el favorito del Gobierno, enriquecido gracias a las torturas de los estómagos de la soldadesca que está autorizado para proveer»). Esta colección de cargos, además de otros aquí no mencionados, acabaría presentándose a través de esta «marcha triunfal», como un torbellino, una masa —indistinta y amalgamada— de objetos y sujetos de poder que, aunque selecta, vistosa y deslumbrante, resultaría formar un único cuerpo social externamente imponente, pero con un interior corrupto y contaminante. Esta inconsistencia, esta realidad agiotista, insinuada como una arrogante y fachendosa *cascarilla*, nos adelantará el derrumbe, el desmoronamiento, el desenlace funesto:

Allá van nuestros héroes todos, envueltos en el torbellino que confunde la carroza de la mujer pública con el majestuoso landó de la familia respetable y el ligero vehículo del tinterillo ensobrecido, a quien quizás aguarda la cárcel al término de su carrera vertiginosa, con el potro altivo del joven galanteador que está rico sin saber cómo, porque la lluvia de maná alcanza para todo el mundo. Allá va [...], como inmensa visión apocalíptica, una sociedad entera levantada en vilo por el agio y la especulación, celebrando la más escandalosa orgía del lujo que ha visto y verá Buenos Aires...! (172-173)

Recién terminado este párrafo, enseguida surgiría una impresión de choque, una sacudida sobre la atención del lector, a causa de la contigüidad con la que se sucederían aquellos otros fragmentos, relativos ya al segundo de los conceptos (y, por supuesto, de los espacios) que formaban ese par antagonista al que hacíamos alusión. Si el funcionamiento de este lo determinaban las fricciones entre materia y espíritu, entre riqueza y pobreza, entre apariencia y esencia, entre los mundos, en definitiva, del burgués y los del artista, en este capítulo dicho contraste adquiriría una especial intensidad.

Y así sucede cuando este cuadro gira para mostrarnos su anverso, y con él, la imagería resultante de las percepciones del poeta. Si en el anterior lo más granado de la sociedad argentina dejaba retratada su filosofía de vida: la del dinero, la de una perspectiva que fijaba como punto de fuga, febril y ciegamente, el éxito económico y

social, y al que Julián Martel daría brochazo final, tras calificarlo, al término de tal visualización y según concluía en la cita antes incluida, como triunfo natural de una «sociedad levantada en vilo por el agio y la especulación», «la más escandalosa orgía del lujo que ha visto y verá Buenos Aires», será la contrafigura del poeta —tan poco vistoso, cuyos ropajes brillarían, no por el oro, sino por la luz del sol— la que aporte aquí otra visión; aunque no solo la física, sino también la de su simbólica *videncia*, «porque los poetas lo ven todo, hasta las cosas que no han sucedido todavía» (174):

Y mientras tanto, un poeta joven, alto, enlutado, de fisionomía triste y resignada; un pobre poeta que ha tenido que abandonar la buhardilla donde se moría de hambre y frío, para envolverse en la «capa del pobre», en un rayo de sol; una futura gloria de las letras americanas, cuyos versos nadie lee porque la Bolsa no da tiempo para ello, mira, sentado en un banco, y por debajo del ala enorme de su chambergo de bohemio, mira con amargura los esplendores de aquella bacanal fastuosa, y su mente visionaria, enamorada de la antítesis, le presenta un cuadro pavoroso (173).

Con el comienzo de esa última frase se anunciaba ese cuadro pavoroso en el que, por mediación de la óptica visionaria del artista «a quien aquella sociedad desdeña porque no es bolsista», se transformaría aquel otro que acabamos de dejar tras esa pintura de un espectáculo soberbio, como el de la marcha triunfal. Hasta aquí prevalecía la configuración de ese nivel físico de la realidad, aparente, sin trascender, en el que no cesaban de contraponerse los términos —espaciales y conceptuales— correspondientes a cada una estas dos entidades sociales: multitud / soledad, colectividad / individualidad, exhibicionismo / intimismo, fausto / miseria, poder / sumisión, goce / sufrimiento, colorido / luto, algarabía / silencio, ropaje / desnudez, fortuna / infortunio, material / inmaterial. Pero a partir de este momento, el plano sobre el que tendrán lugar los acontecimientos con los que se cerraría el presente capítulo ha de ser otro, y este nuevo, que ahora conecta con lo esencial, con lo oculto, con los valores auténticos y eternos del espíritu, se nos desvelará a través de una «mente visionaria» —«Cree ver [...] muy lejos, al fin de la avenida por donde corren atropellándose los coches, una boca que se abre [...] cada vez más, que luego se convierte en catarata, y de catarata en remolino», remolino que «empieza a girar, a girar, con rapidez tan vertiginosa y con tan grande poder de atracción como el abismo que sirvió a Edgar Poe para escribir ese prodigio titulado *El Maelstrom*» (173-174)—, de la mente, apocalíptica y profética, de ese sujeto poético, bohemio, de buhardilla, que se elevará más allá de lo palpable y de lo evidente, para adelantarnos cómo el codiciado mundo de bienestar y de pujanza material, pero falso, hueco, inconsistente y efímero, se acabará desmoronando, hasta

formar una aglomeración en la que, compartiendo el mismo destino, pesan y se distinguen por igual las personas y las cosas; ídolo con pies de barro, podríamos decir, de cuyo resquebrajamiento, que sonaría a «clamor inmenso», «pavoroso», como un «lamento colectivo», nos daría su testimonio, a modo de «himno inmenso de compasión y de ternura», este poeta:

Y haciéndose la visión más clara, ve ya (sí, ve, porque los poetas lo ven todo, hasta las cosas que no han sucedido todavía), ve despeñarse en aquel abismo, en confusión horrible y desgarradora, jinetes, caballos, magnates, prostitutas... Las ruedas de los coches, partidas en mil pedazos, saltan y brillan al sol, crujiendo junto con las cajas y las capotas que estallan como globos en el vacío; los caballos, lanzando relinchos atronadores, caen volteando y precipitan a los jinetes en la sima profunda; las mujeres, despavoridas, se agarran unas a otras y despedazan mutuamente sus ricos trajes; pero a pesar de sus esfuerzos, no pueden substraerse a la atracción irresistible, y caen también, formando una cascada de ojos y de brillantes, de mármoles semi-velados y de curvas prodigiosas [...]

—¡Pobre gente! murmura [el poeta] poniéndose de pie y tomando el camino de su buhardilla, mientras la visión va borrándose poco a poco a la distancia... (174-175)

Pero el augurio de este remate funesto, al que, entre tanta celebración, parecería dirigirse fatalmente lo más valorado de la sociedad bonaerense como una turba —de seres o de enseres, pero, en cualquier caso, de valores cotizables—, lejos de borrarse a medida que el poeta iba abandonando aquel engalanado escenario para dirigirse de nuevo a su deslucida buhardilla, según se nos anunciaba al término del capítulo, se consolidará, porque este desenlace —presentido— conectaría finalmente con aquel ya concluyente bajo el que se resuelve, y de algún modo disuelve, el argumento *didáctico*, *ejemplar*, de la obra: «¿No es esta una lección severa que recibo y debo aprovechar?» (201). Un final, además, cuyo tratamiento, no poco expresionista, le conferirá a este una dimensión impregnada de irrealidad, hasta el punto de que el hecho histórico sobre el que se sustentaba la novela se nos presenta ahora desrealizado.

Este dato veraz, perteneciente a la cronología de la vida argentina, tuvo como referente el famoso crac sufrido en 1890 por la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Pero este no fue el único, puesto que a esta intención de anclar la trama a un suceso ciertamente acaecido en la época —«¡Ah! mes de julio del 89, cuántos can-canés se bailaron en tu honor, cuántas lágrimas se derramarán a tu recuerdo!» (145)—, se le sumará ese repetido afán de Martel por imprimir en los textos el reflejo de las circunstancias auténticas y de los ambientes a los que la ciudad de ese momento estaba sujeta; algo propio de algunas de las premisas seguidas por la novela realista y

naturalista, y que el subtítulo *Estudio social*, que el autor daría a *La Bolsa*, no haría sino, hasta cierto punto, ratificarlo.

No obstante, al filo de lo que adelantábamos, estas ataduras con el estrato histórico se aflojan, pierden fuerza, e incluso parecen acabar cortadas. La dimensión en la que tienen lugar los hechos correspondientes al episodio con el que concluye la obra, se nos presentará ahora porosa, desrealizada, como otra visión que rozaría límites de lo sobrenatural o de lo fantástico y que, si bien no nos adentra en el nivel profético alcanzado en el capítulo IX, si lo hará en mundos igualmente deformados, pero ahora por los ojos de lo irracional o de la locura; Glow, el protagonista, el que había abandonado la profesión de la abogacía cegado por el brillo hipnótico de la especulación bursátil —«Bolsa, Bolsa, ¿por qué te cruzaste en mi camino?»; «¿Eres tú la misma que me prodigó millones, palacios, coches, oropeles de todas clases?» (200)— verá, al final de ese viaje sin retorno —aunque en esta ocasión su ceguera proviene de la oscuridad: «Un velo negro cegó sus ojos» (302)—, el verdadero rostro de la Bolsa, el de una bestia por la que será devorado; el hombre (el espíritu) engullido, irremisiblemente destruido por el monstruo de la materia.

Previa, sin embargo, a esta escena hadada y expresionista, a la que hacíamos alusión, el doctor Glow nos retransmitirá aún durante unos instantes, justo antes de su caída definitiva, de su desintegración, cómo habían sido sus impresiones más plásticas y preciosistas (nada ajenas, por cierto, a la estética del modernismo) de aquellos cantos de sirena a los que había prestado oídos —«con voz hechizadora lo llamaba agitando sus brazos desnudos»; «se embarcó, seducido, y manos invisibles agitaron los remos, mientras una música deliciosa se levantaba del fondo del mar, como si las nereidas estuviesen de fiesta en sus grutas de perlas» (303)—, de la causa de sus males, de aquella belleza que, prometida por la boca —enmascarada, mítica, casi de mujer fatal— del oro, siendo banal, embaucadora y engañosa, muy pronto se corrompería y, con ella, a todos aquellos que, como él, habían llegado a tocarla:

El doctor creyó encontrarse de repente a oscuras. Un velo negro cubrió sus ojos, y a través de aquel velo le pareció ver pasar [...] a él mismo en fúnebre procesión, con las ropas desgarradas y pintadas en las caras de todos las horrendas angustias del hambre y de la degradación. Y como se preguntase la causa de aquellos males tremendos que afligían a él y a los suyos, el velo se desgarró, y vio ante sí un mar de olas de záfiro y espumas de nácar, bañado por la luz de una espléndida aurora. Y balanceándose en la orilla, a los soplos de una fresca brisa, un bajel de forma antigua, de remos de plata y casco de marfil, de velas purpúreas y mástil de oro. Y en una isla de coral próxima a la orilla, una mujer, la Cleopatra sin duda de aquella barca, que con

voz hechizadora lo llamaba agitando sus brazos desnudos. Él se embarcó, seducido, y manos invisibles agitaron los remos, mientras una música deliciosa se levantaba del fondo del mar, como si las nereidas estuviesen de fiestas en sus grutas de perlas. Después, cuando estuvo al alcance de la mujer cuyas miradas lo encendían y turbaban, ella extendió los brazos y lo atrajo sobre su tibio y palpitante seno... Durante un momento, él probó todos los goces del amor y de la vanidad satisfecha, viéndose dueño de la criatura más hermosa que habían contemplado sus ojos (302-303).

Pero los seductores labios que le susurraban, enseguida se convierten en una carne decadentista y pútrida, y el sonido de aquellos, en este, ahora aciago y malhadado, con el que unas fauces llaman por última vez a sus víctimas:

Pero de pronto vio que los brazos que lo estrechaban transformábanse en asquerosas patas provistas de largas uñas en sus extremos. Y el seno palpitante se transformaba también, y echaba pelos, pelos gruesos, largos, cerdosos, que pinchaban como las púas de un erizo. Y cuando quiso huir, arrancarse a la fuerza que lo retenía, fue en vano. Las uñas se clavaron en su piel, y sus articulaciones crujieron haciéndose pedazos. En su espantosa agonía, alzó los ojos buscando la cara que momentos antes besara con pasión, y vio que las hermosas facciones que tanto había admirado, se metamorfoseaban lentamente. La boca se alargaba hasta las orejas, y agrandábanse y multiplicábanse los dientes, en tanto que los ojos, furiosos y bizcos, se revolvían en unas órbitas profundas y sin párpados, Y él entonces, debatiéndose en el horror de una agonía espantosa ¡loco, loco para siempre! Oyó estas tres palabras que salían roncamente por la boca del monstruo:

—Soy la Bolsa (303-304).

Decíamos que, a pesar de la filiación naturalista de esta novela (especialmente visible en la intención manifestada por el autor de hacer de ella un estudio y un diagnóstico de su sociedad, o en esa capacidad con la que este penetraría en la psicología para construir a esos personajes complejos, evolutivos, en degeneración y en declive, que no solo se comportan determinados por el medio, por ese *ethos* utilitario y materialista que degradaba la civilización y con ella la moralidad de sus integrantes, sino que también lo harán supeditados a su fisiología, a ese conjunto de factores somáticos específicos de cada uno), resultan apreciables ciertos momentos de superación de esa propuesta naturalista, como aquellos que nos invitan a un tránsito hacia planteamientos más propios del modernismo.

Estos fragmentos, vinculados a técnicas expresionistas e impresionistas, que contemplábamos: tan ricos en sensualidad, tan prietos y morosamente modelados bajo el espesor poético que tales recursos le conferían, eran buen ejemplo de ese distanciamiento de un lenguaje realista y referencial, *canónico* de la novela zoliana, al tiempo que de un acortamiento de distancias con respecto al programa modernista. Se confirma, además, en muchas de las páginas de *La Bolsa* dedicadas a la descripción, una

delectación, por parte del autor, en ese tipo de belleza, cualitativa, pulida y meticulosa, que nos proporcionan los sentidos, y que estéticamente conectaría con el gusto parnasiano. A dicha complacencia preciosista se accedería siguiendo la mirada minuciosa, en *aspersión*, de su narrador, por cuanto esta era capaz de impregnar, afinadamente, cada material precioso, cada multiplicación de sus colores y texturas, para hacerlos asimismo visibles a nuestros ojos.

Pero esa delectación también aparecerá en los personajes, y, cuando así sucede, lo hará como un aspecto definidor de ese burgués obsesionado por el ascenso y por el consecuente acceso a una vida de opulencia: «“Esto es vivir”, piensa “así se comprende la vida”; Y compara mentalmente su situación actual con aquella infancia miserable» (85). De ahí, su embelesamiento ante la acumulación objetual, ante esa proliferación seductora de bellezas *comerciables*, que iban a encontrar su lugar idóneo en los tantas veces aludidos ambientes de *interiores*, auténticos expositores de las mismas: «parecía no cansarse de admirar los esplendores acumulados en aquellas habitaciones verdaderamente regias. [...] embriagado, loco de gozo y de vanidad, Glow empezó a vagar por entre todas aquellas suntuosidades, contemplándose en cada espejo, extasiándose ante cada cuadro, parándose ante cada mueble» (83). Pero para esta especie de *conmoción* sensorial y social, los exteriores artificiales, sofisticados, tampoco dejan de ser una opción, los cuales, caso, por ejemplo del jardín, habrán de ser *corregidos, enriquecidos, encarecidos* por la mano del hombre. Es a uno de estos, al acotado por la verja de hierro sobredorado que lo separaba del *otro* espacio, del exterior humilde de la calle (separación física y conceptual), hacia donde también Glow dirigirá su mirada:

Observa la gruta gigantesca con su juego de aguas que un jardinero de blusa azul acaba de poner en movimiento. Se recrea en la contemplación de la glorieta, cuya red de madera será pronto envuelta por la madre selva que ya empieza a rodearla con sus mil delgados brazos, cubiertos de hojas en forma de escudos, cual si se preparase a defenderla de los ataques de algún formidable enemigo. De trecho en trecho, un pilar de hierro [...] sostiene su globo de cristal opaco, que difunde suave resplandor por el parque inglés chato, lleno de macizos de flores [...] (83-84)

En definitiva todas estas ocasiones apuntan a la persecución del objeto bello, del objeto artístico, del objeto caro, del objeto exótico, y aquel entorno, por el cual dicho personaje se estaba dejando *devorar* en cuerpo y alma, tenía la saturación necesaria para conseguir este grado de fascinación en él, pues «Un cuento de la Scherezade no lo hubiera deslumbrado más» (83):

Era de ver la cara que el doctor ponía al contemplar aquellos muebles riquísimos, con sus tejidos representando escenas de guerreros; aquella alfombra de Obussón, de una sola pieza; aquellas paredes forradas como un estuche, en seda rosa pálido; aquellos cortinados espesos que colgaban majestuosamente de las altas galerías; aquel techo en que el pincel de un verdadero artista había trazado unos amorcillos a quienes la Du Barry hubiera visto complacida abrir las alas en su mejor retrete; aquellos bronce sostenidos en pedestales forrados en riquísimas telas; aquellos grandes espejos, con sus dorados marcos de filigrana y sus jardineras al pie, llenas de flores, como ofreciendo un premio a las hermosas que quisieran mirarse en su cristal biselado; aquellas mil chucherías esparcidas en desorden por todas partes: vitrinas de rara forma, conteniendo objetos de fantasía; atriles caprichosos [...] y allá en el fondo una gran vidriera detrás de la cual se transparentaba otra sala envuelta en una penumbra que le daba no sé qué de fantástico y de vaporoso (81-82).

El capítulo VII, casi todo él dedicado a la descripción de la atmósfera en la que se embebe la celebración del baile que tendría lugar dentro de las estancias de esa mansión de la alta burguesía, será asimismo prolijo en estos aspectos. De este modo nos sigue adentrando Julián Martel en esa especie de estupor, de embriaguez, a las que no solo nos conducía aquella contemplación del coleccionista epicúreo, extasiado en los objetos de valor, seducido, y ralentizado en el tiempo, por un suntuoso *accumulatio* (como se advertía en el episodio antes citado, en el que salía a la palestra la autocomplacencia de Glow en ese ocioso recorrido por la mansión que le permitiría redescubrir su patrimonio), sino que también lo hará esgrimiendo una constante excitación —ya generalizada— de la sensorialidad, que se llegará a hacer extensiva a todo el ambiente —manejada, a veces, con el cuidado, la paciencia, el detalle y la atención, con los que se suele tratar la miniatura: «¡Qué cosa tan divertida era observar aquella escena que se desarrollaba en un rincón del saloncito japonés, todo de madera finamente labrada y lleno de preciosidades microscópicas, como un museo de miniaturas!» (161)—, hasta contagiar incluso a las técnicas utilizadas para el retrato, tras las cuales, los asistentes y, en especial, las mujeres —«aquel enjambre de bellezas» (151)— acabarán pareciendo igualmente raros artículos de lujo; desde ella, desde esta efervescencia y agitación de los sentidos, la realidad se interviene y se modifica, hasta hacerse subjetivada, permeable al impresionismo, impactantemente plástica y poética:

[...] [las damas] envueltas en el aroma que se desprendía de los grandes ramos esparcidos por todas partes, y bañadas en la luz de los focos eléctricos que arrancaban una lluvia de chispas al quebrar sus rayos en los prismas temblorosos colgados a las orejas y prendidos en los pechos de las elegantes (146).

[...] las parejas [...] escuchaban inmóviles los sonidos de la orquesta, viéndose el brillo de las espaldas descubiertas alternar en la larga fila de salones con las

manchas oscuras de los fracs abriéndose en triángulo sobre las camisas bordadas, y las cabezas empenachadas de flores y piedras preciosas moverse al compás [...] (147).

[...]

Mientras tanto la animación crecía bajo los artesones de los techos relucientes y el diluvio de plata luminosa que caía de los focos produciendo un efecto maravilloso, cuyo golpe de vista traía a la mente el recuerdo de los cuentos orientales, con sus esplendores nacidos a una señal de la mágica varita (150).

Larga es la lista de ejemplos que podrían corroborar esa cierta adhesión y dedicación a lo bello en la presente obra; rasgos estos, que suponían un avance de la misma hacia el modernismo: a nivel estético, dada la sensibilidad del autor para percibir y para recrear, desde lo subjetivo, el aspecto poético de la realidad (sensorialismo, impresionismo, expresionismo), así como su demostrada voluntad de belleza en el lenguaje, en la elaboración de su discurso (esparcimiento preciosista, parnasianismo), pero también a nivel ideológico, puesto que la fascinación de los personajes ante aquel valioso-hermoso objeto de coleccionismo, pondría una vez más en evidencia la superficialidad del filisteo, su verdadera incapacidad para apreciar el arte, al hacer de él solo un signo visible de poder, una mercancía más susceptible de cotizar en la Bolsa. Esto último, esta falsa belleza así planteada, belleza aparente, de exhibicionismo, que venía siendo otra forma derivada de la filosofía del progreso material, fue muy bien cuestionada en un momento de la novela, en el que se analiza a través de esa mujer *desvitalizada* que, haciendo uso de ella, creará poder convertirse también en una valiosa pieza social, de mercado, por la que todos pujen; tras resaltar lo efímero, lo artificial y postizo, lo degradado de su condición, se rompería una lanza a favor de aquella otra que, por el contrario, iba a provenir de los valores del espíritu:

A todo esto, las niñas casaderas, ceñidas, hasta reventar, por sus corsés de acero [...] ostentaban sus caras llenas de afeites y sus posturas estudiadas frente al espejo con escrupulosidad de artistas que quieren desempeñar su papel concienzudamente. [...] Y era con una especie de terror mezclado de encanto, que se observaban esas gargantas de porcelana, esos escotes ideales, el secreto de cuya belleza está en el artificio de tocador que ha empezado a introducirse entre nosotros.

¡Ah! vosotras las de los escotes esmaltados [...] las que todo lo sacrificáis por obtener el triunfo efímero de una noche de baile ¿no sabéis que esa capa de nieve que extendéis sobre vuestros cutis, es una mortaja prematura que os da en belleza lo que os cobra en vida? [...] Dejad, dejad de engalanar vuestra carne. Si queréis esmaltaros, esmaltad vuestro espíritu, leed buenos libros (156-157).

Este guiño a una necesidad de belleza trascendente encarnada en la virtud, en un cultivo del espíritu, lo será también a la necesidad del ideal; algo que el autor considera inexistente en la sociedad de ese momento, puesto que parecería solo

pertenecer al patrimonio inmaterial del poeta, del artista, del sabio, a todas esas figuras precisamente desplazadas de los centros del poder:

Banquero, prestamista, especulador, nunca ha sobresalido en las letras, en las ciencias, en las artes, porque carece de la nobleza de alma necesaria, porque le falta el ideal generoso que alienta al poeta, al artista, al sabio... (136).

Y ese ideal que se sugiere como una cierta unidad de ética y de estética, significará también un adelanto por los caminos –a veces movedizos y arenosos– del modernismo, cuyos trazados tan bien conoce en esta obra un personaje lateralizado, marginal, a quien justamente se le concedía, sin embargo, la capacidad de distinguir la verdadera Belleza. Este no era otro aquel poeta visionario y bohemio, aquel que, como buen modernista, amante de la reconciliación armónica de los elementos antitéticos, con una mente «enamorada de la antítesis» (173), irrumpía en el desfile del capítulo con el que se cerraba la primera parte de la novela, al que ya nos hemos referido. Su injerencia, el efecto de la misma, era la de una cuña, la cual, aunque mínima, deslustrada, aparentemente oscura y discreta, lograría resquebrajar con su intervención el ampuloso y ostentoso chasis del centro hegemónico de Buenos Aires, cuyo interior, no obstante, se descubriría hueco.

Para completar la idea de su funcionalidad, la de ese perfil que dicha figura llega a asumir dentro de *La Bolsa* (y que, por las condiciones bajo las que este se dibuja, habría de ser el mismo que el que ilustrase la problemática del modernismo) como encarnadura del enfrentamiento básico entre materia y espíritu, a causa del cual la entidad del artista equivale a la de un desplazado crónico, resultará redondo ese acabado que, con tal fin, conseguiría el bruñido ejercido por las siguientes observaciones:

La [reflexión] más solemne y brillante es, sin duda, la descripción de ese personaje de categoría casi mítica, el poeta, donde ya se anuncia una concepción propiamente modernista del bardo, como el individuo visionario capaz de interpretar los elementos del mundo y capaz de contemplar con su mirada celestial los acontecimientos pasados y futuros, por gracia de la inspiración poética, equiparable a la inspiración bíblica. Aunque este personaje se inserta en la tradición romántica del poeta-genio, su situación en la ciudad y su valoración del mundo urbano le hace adoptar una actitud que ya corresponde a la cosmovisión modernista, donde la gran ciudad moderna se convierte en el espacio habitual en el que el poeta vive sus conflictos. [...] En esta descripción, que pone punto final a la primera parte, Julián Martel explicita su conciencia como escritor e identifica su misión de narrador con la augusta y casi religiosa misión de ese poeta marginado (Morales, 2011: 105).

Las fisuras en el procedimiento naturalista que hemos venido advirtiendo en esta obra de Julián Martel, a través de las cuales se podía atisbar ya una parte

considerable de aquel mundo que, como artistas *acérrimos* que eran, sufrirían los modernistas, volverían a repetirse en otras novelas argentinas más o menos coetáneas a ella. Esta ocurrencia no hace sino reforzar la constatación de que ese hecho de persistente antagonismo establecido entre el filisteo materialista y un arte que se alimenta del ideal, no habría de ser concebido como un tema fortuito, circunstancial o aislado. Más allá de *La Bolsa*, hay ejemplos de escritura que, siguiendo ese mismo método adscrito al naturalismo, mostrarán igualmente las mismas grietas.

De entre los casos más demostrativos, podríamos hacer una rápida mención de dos obras vinculadas de nuevo a la Generación del 80, ambas inscritas en el que se ha querido llamar el *ciclo de la Bolsa*: la correspondiente a Eugenio Cambaceres que con el título *Sin rumbo* sería publicada en el año 1885, y *Horas de fiebre* que, saliendo a la luz en aquel 1891 en el que también se daba a conocer *La Bolsa*, fue escrita por Segundo Villafañe. Sin intención de adentrarnos en ellas, cabe destacar cómo ciertos dilemas y soluciones del modernismo volverían a asomarse, tanto por las aberturas que se descubren a nivel estético, como por las que nos abrirían paso con algunos de los planteamientos filosóficos expuestos en su contenido. Así, la crisis de Andrés, el protagonista extraviado de *Sin rumbo*, sería hasta un punto explicada como fruto de aquella educación liberal, positivista, racional, recibida, en detrimento de cualquier valor espiritual o trascendente. También Alfredo, personaje principal de *Horas de fiebre*, acusará asimismo una degeneración personal en la que acabaría desembocando por su ambición de riqueza y por esa orientación vital errónea, a la que lo llevaría una mentalidad utilitaria, material, modelada por el positivismo, como la suya, que desde este enfoque anula los principios más elevados de hombre; el ideal no tendría cabida en el mundo de ninguno de los dos, y por ello se envilecen, se corrompen, definitivamente se pierden.

Esta era, por ejemplo, la concepción de la vida desde la que Andrés nos haría contemplar a través de sus ojos, ya contaminados por el tedio, la faz de una realidad ruin, *civilizada* —«Una brusca nostalgia de la Pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrúlogo social» (Cambaceres, 1885: 166)—, puesto que en ella todos los posibles valores auténticos del espíritu se degradan, se mercantilizan —«Un nombre, una fortuna, oro, eso bastaba, eso abría de par en par todas las puertas, daba todo: honra, talento, probidad, reputación, fama, respeto, todo lo allanaba, todo lo

brindaba, llevaba hasta la alcoba de la virgen» (168), «había vivido habituado a ver en el dinero solo un dócil instrumento de placer, que lo había arrojado siempre a manos llenas» (169), «Sus gastos, sus carruajes, sus caballos, su querida regiamente mantenida por él, todo ese lujoso tren de vida» (170)—, y lo hacen hasta cosificarse y desaparecer, no sin contar en dicho proceso con la alianza de actitudes que se moverán entre lo cínico, lo escéptico o un abatimiento causado por el vacío de trascendencia que se intentaría llenar falsamente:

[...] buscaba un refugio, un lleno al vacío de su amarga misantropía, en los halagos de la vida ligera del soltero, en los clubs, en el juego, en los teatros, en los amores fáciles de entretelones, en el comercio de ese mundo aparte, heteróclito, mezcla de escorias humanas, donde el oficio se incrusta en la costumbre y donde la farsa vivida no es otra cosa que una repetición grosera de la farsa representada» (77-78).

Cabe añadir, además, que el pesimismo de Andrés llevará en su factura una parte importante de aquella que marcaba la filosofía de Schopenhauer. Esto lo afinaría con ese mismo diapasón que armonizaba la mentalidad de los decadentistas franceses y, en general, la de la mayoría de aquellos esteticistas incrustados en la degeneración del fin de siglo:

Abandonado Andrés a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demolidores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible «nada» de las doctrinas nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento.

Insensible y como muerto, encerrado dentro de las paredes de su casa, días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo, pensando en él, en los otros, en la miseria de vivir, en el amor —un torpe llamado de los sentidos, la amistad —una ruin explotación, el patriotismo —un oficio o un rezago de barbarie, la generosidad, la abnegación, el sacrificio —una quimera o un desamor monstruoso de sí mismo, en el cálculo de la honradez, en la falta de ocasión de la virtud. (31)

[...]

En su ardor, en su loco afán por apurar los goces terrenales, todos los secretos resortes de su ser se habían gastado como una máquina que tiene de continuo sus fuegos encendidos.

Desalentado, rendido, postrado andaba al azar, sin rumbo, en la noche negra y helada de la vida... (130)

Pero el único elemento que parecía poder *despertar* a Andrés a lo humano, el único que nos lo presentaría redimido de ese chato hedonismo, provisto de alma y franqueable por fin a algo noble, desinteresado, desmaterializado, tan ajeno a los intereses de la sociedad burguesa de su época, como lo es el sentimiento, en concreto, el inspirado por su hija Andrea —«Se sentía como purificado en presencia de la niña,

capaz de todas las virtudes, accesible a la bondad, inclinado a la indulgencia» (247)—, acabaría siendo presa de esa misma cadena de degradación, aunque esta vez no por su voluntad, sino en contra de ella: como una suerte de castigo a aquella constante devaluación de todo, que había gobernado su existencia: «Pero como si entre las leyes ocultas que gobiernan el universo existiera una bárbara, monstruosa, exclusivamente destinada a castigar [...], el sueño acariciado por Andrés no debía tardar en disiparse convertido en una ironía sangrienta del destino» (250). Ni la ciencia, ni el dinero, podrían salvar a la niña de esa enfermedad³⁷ que finalmente la reduciría, deshumanizándola, a un trozo más de materia inerte, a una res despiezada por el bisturí en la operación a la que se somete para intentar atajar su mal, como también lo acabaría siendo Andrés, abierto en canal (y, tal vez, como paradoja por su descreimiento crónico, en cruz), con un cuchillo de caza (que precisamente había sido un valioso objeto de arte) y ensuciando con sus excrecencias (quizás simbólicamente) el cadáver de su hija (nótese esa sugerencia de correspondencia, de identidad y de continuidad entre los destinos y los nombres de padre e hija: Andrés, Andrea), en ese mismo momento definitivo de la obra, en el que el galpón de la lana se perdía igualmente a causa un incendio. Todo, seres y posesiones, acabarían por consumirse, igualándose en el desenlace:

La desgraciada criatura [Andrea] le hacía el efecto de un cordero degollado (293).

[...]

Imperturbable, [...] [Andrés] llegó hasta descolgar de la pared un cuchillo de caza, un objeto de precio, una obra de arte que junto con otras armas antiguas, tenía allí, en una panoplia.

[...] se abrió la barriga en cruz [...]. Y recogíendose las tripas y envolviéndoselas en torno de las manos, violentamente, como quien rompe una piola, pegó un tirón.

Un chorro de sangre y de excrementos saltó, le ensució la cara, la ropa, fue a salpicar sobre la cama del cadáver de su hija, mientras él, boqueando, rodaba por el suelo...

El tumulto, abajo, se dejaba oír, los gritos de la peonada por apagar el incendio.

La negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón (297-299).

³⁷ No nos pasa desapercibida la coincidencia entre la dolencia (crup, difteria) que aqueja a este personaje, y la del protagonista del relato “Tini”, de Eduardo Wilde, del que ya hemos hablado, como tampoco lo hará el hecho de que los dos enfermos fueran niños, y ambos, una clave de acceso a la emotividad, al sentimiento, a las ocasiones en las que en la realidad se nos mostraría modificada, al configurarse percibida a través de la subjetividad, poéticamente penetrada por diferentes formas o grados de lirismo, y en la que las leyes de lo natural aparecen alteradas por ese trasvase —a veces confusión— entre el yo y el medio.

En lo que se refiere al tratamiento del primero de aquellos estratos atrás aludidos, el de la estética, recibiríamos nuevamente a través de los textos de Cambaceres y de Villafañe ciertas dosis de Belleza, que parecerían más propias de una preparación encaminada a cumplir los preceptos establecidos por un sacerdocio modernista. Vuelve a manejarse, según esto, un lenguaje con tendencia a cierto barroquismo, a un enriquecimiento avalado por el ornamento adjetival y el detalle minucioso, por la acumulación espesante y densa de sintagmas no progresivos que ralentizarían el discurso (técnicas, por cierto, que no dejan de traernos a la memoria las utilizadas en aquella prosa embellecida, tan característica del modernista cubano José Martí), un lenguaje sensible, desligado del objeto referencial, gracias a la subjetividad que estos autores ejercerían con su manejo personalizado de la sensación y de las representaciones alteradas; por estas, el sujeto se convertiría en una membrana, a través de la cual, el interior y el exterior se intercambiaban, con el empuje, muchas veces, de lo irracional (recursos impresionistas, simbolistas, expresionistas):

Eran, entonces, las largas caminatas sin plan ni rumbo, al través de la ciudad desenvolviendo el recto y monótono cordón de sus calles solitarias, la sucesión interminable de sus casas saliéndole al encuentro, como mirándolo pasar en la muda indiferencia de sus postigos cerrados. (Cambaceres, 1885: 165)

[...]

Lo aturdí un zumbido ensordecedor en las orejas, el repique simultáneo de mil campanas, las ideas se revolvían en su cabeza como barridas por un soplo de remolino: su hija, el arroyo, Donata, el frío, todo se agitaba, se mezclaba fugaz, informe, confundido, sin que, en la inconsciencia que poco a poco lo invadía, atinara Andrés a abarcar una sola noción distinta de los hechos (212).

Desde estos tratamientos que recurren a juegos de luces, a pinceladas alternantes entre el yo que percibe y lo otro percibido, al extrañamiento de atmósferas o de estados que se ofrecerían transferibles a los componentes del espacio, el entorno se desrealiza con frecuencia, a favor de un todo indefinido, huidizo y fundible, en el que las formas habituales, incluso las fronteras de lo animado y de lo animado, se desdibujan y pierden su normalidad, para recargarse, casi siempre, de nuevos significados:

La luz de tres brazos dobles de gas encendidos sobre la orquesta, al flotar indecisa por las tinieblas desiertas del edificio, imprimía a este un sello extraño, fantástico, imponente.

Vagamente en la penumbra, el angosto y profundo coliseo despertaba la idea de una boca de monstruo, abierta, enorme (81).

[...]

El teatro lleno, bañado por la luz cruda de gas, sobre un empedrado de cabezas levantaba su triple fila de palcos, como fajas de guirnalda superpuestas, donde el rosado mate de la carne se fundía desvanecido entre las tintas claras de los vestidos de baile.

Encima, la cazuela, inquieta, movediza, bullanguera, sugiriendo la idea de una gran jaula de urracas. Más arriba, la raya sucia del paraíso (97).

La intervención de esos agentes estilísticos (aunque formales, no por ello desligados de la ética, puesto que la presencia de tales recursos, el empleo de los mismos, delata esa perspectiva peculiar de sus autores, tan plástica, tan poco prosaica, desde la que concebir la realidad) que nos aproximan a posiciones modernistas, también se plasmará, como veíamos en *La Bolsa*, en esa tendencia a una delectación en la cualidad hermosa y rica del objeto artístico, del objeto plástico y exótico, del objeto construido, del objeto de cultura, heredada del parnasianismo. Ante esta, sea exigencia o necesidad, el preciosismo se presenta, en numerosas ocasiones, como una buena vía para dar alcance a esta complacencia estética. Sirvan ejemplos como el de la descripción de Donata, cuyas cualidades la convertían, en *Sin rumbo*, en un artículo de lujo: «las facciones todas de su rostro, parecían adquirir mayor prestigio en el tono de su tez de china, lisa, lustrosa y suave como un bronce de Barbedienne» (25).

Pero será quizás el examen exquisito, un tanto lujurioso, de interiores, el que mejor exhiba esta rebuscada y suntuosa sensorialidad con la que el coleccionista de sensaciones y de enseres hermosos, sin funcionalidad práctica, se entregará al estímulo proporcionado por el objeto lejano, sofisticado, raro, caro:

Era una sala cuadrada grande, de un lujo fantástico, opulento, un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso.

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce oscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieil or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda (120-121).

Ese alejamiento del referente real, tan poco naturalista, que se repetía en estas obras por una intervención, bastante importante en ellas, del hecho estético, no hacía más que confirmar, una y otra vez, aquel afán de búsqueda de una Belleza de filiación espiritual, que jamás se iba a hallar en el seno de una sociedad burguesa, anquilosada y embrutecida por un progreso de signo exclusivamente material, en el que esta se había

fortalecido, y con el que al mismo tiempo se debilitaban los poderes –improductivos, inoperantes– de lo quimérico.

Esta preocupación por la supervivencia de un ideal que se ve languidecer, al tiempo que con él también lo hacían las fuerzas del espíritu y la potestad de lo poético, volvería a inspirar los escritos de otro de los integrantes de la Generación del 80, Miguel Cané. Para comprobarlo, bastaría recurrir a algunas de las reflexiones que dicho autor nos daría a conocer a través una serie de artículos que, si bien fueron realizados en diferentes momentos de su vida, finalmente se recompilarían en un único volumen, publicado en 1877, con el título de *Ensayos* (género, por cierto, muy apropiado, por ser en sí tan *soluble* a los fluidos del pensamiento con los que se va llenando y colmando la ideología de un sujeto creativo).

En este repertorio, nuevamente se hallarían réplicas de aquellas oposiciones que se han venido definiendo como constantes a la hora de entender las causas de esa naturaleza inevitablemente marginal del poeta, de lo artístico, en la coyuntura de una sociedad moderna que nacía de aquel progreso de índole práctica. Por este motivo, para evitar incidir otra vez en los mismos asuntos, solo añadiremos unas breves referencias a algunos de los contenidos encerrados en las páginas de estos *Ensayos*, en la medida en la que estas nos sirvan de refuerzo de cara a la consolidación de este fenómeno de marginalidad.

Retomando el recién tratado tema de la Bolsa, Miguel Cané denunciará la autoridad –de semidiós, según sus propias palabras– que lamentablemente observa acumulada en este órgano, porque suyos son, y en ella confluyen, los poderes del dinero, los de los intereses materiales, los establecidos por la mentalidad pragmática, los que prometen y aseguran la posición social, los que motivan las aspiraciones de estos tenderos, mercachifles y agiotistas, los que se educan en la filosofía de un positivismo, que precisamente sería el nombre que se le daría a este artículo de 1872. En ese tipo de lenguaje que utiliza una sociedad así, ese que solo entiende y que parece ser el único que la conmueve, las Bellas artes, las Bellas letras, la pintura o la música, serán palabras impronunciables, y quienes con ellas hablasen, esas minorías —incomprendidas, incomprensibles—, hijas del progreso espiritual de Prometeo, permanecerían incomunicadas, serán proscritas:

Veo dibujarse una sonrisa sarcástica en los labios de los semidioses de la bolsa.

Bellas artes, letras, pintura, poesía, música! Dirá alguno de esos graves personajes vestidos de negro, serios y estirados: habladme de cupones, de cheques, de empréstitos, cotizaciones y fondos públicos! Su cara expresará entonces una pequeñísima marca de animación y la turba de corredores y prestamistas, individuos que andan en tálburi, reventará de placer al oírlos.

Sé que todo lo bueno, noble y generoso se va; sé que las ideas elevadas no encuentran eco ya en nuestra sociedad mercachiflada; sin embargo hay un deber sagrado de propender incesantemente al retorno de los días serenos del reinado de lo bello.

[...] las mujeres hablaban de modas, tiendas, etc.; tú oías atentamente [...]; luego me llamaste aparte, lejos, bien lejos de los demás, y en voz tenue, casi imperceptible, y mirando a tu alrededor como el que va a confesar un crimen, me dijiste: “[...] estoy leyendo Prometeo, el primer grito de duda sobre la tierra”... y callaste aterrado; ya creías haber visto la mirada terrible de tus colegas, tus amigos políticos, tus lectores, posarse sobre tu rostro e imprimir en él el signo del réprobo (Cané, 1877: 9-11)

[...]

Esa montaña en el alma que pesa en nuestro tiempo sobre los hombres de espíritu, ese grito de duda, lanzado desde la aurora del mundo de lo alto de la roca maldita, por Prometeo [...] y que ha venido a estallar en el siglo XIX, gravita aún hoy sobre todos aquellos que [...] ven en los horizontes del espíritu algo más que el materialismo de la vida (212-213).

Este réprobo, lo es porque se entrega a las potencias del intelecto —«excitación intelectual [...] que mal podía avenirse con el espíritu eminentemente práctico y positivista de nuestra época» (22)—, a las del alma y de lo eterno —«ay de ti, si el alma es inmortal» (11)—, a las de la subjetividad, de la imaginación, de la ensoñación y del misterio, agentes estos que, por otra parte, no dejan de remover los posos que desde el romanticismo aún se seguían absorbiendo junto al fluir poético —«La poesía siempre es íntima y subjetiva: vive en el fondo del alma y los hombres que tienen ese huésped sublime, viven lejos del mundo, bebiendo las inspiraciones en las sensaciones misteriosas de su ser interno» (47)—, a las de la Belleza. De este modo, se convierte en un ser *maldito*, solitario, pero superior, que se descubrirá capaz de emprender el vuelo «como el ave de doradas alas que vive sola en el espacio», «como un vago soñador que vive de idealidades» (20), o como el pelícano (también figura de la que habíamos hablado, al hacerlo de la condición creadora de Gervasio Méndez en un medio poco propicio para esta), el cual, al igual que el artista verdadero, llevará consigo el estigma y la aceptación del sufrimiento: «el poeta es el pelícano, como ha dicho Musset, que arroja al mundo como pasto su propio corazón y que muere en un amor divino» (215).

Estas eran las imágenes en las que se cumplirían las aspiraciones de un Cané que, a pesar de intentarlo, se verá sin fuerzas, sin embargo, para superar esas

circunstancias hostiles a lo poético, las cuales, de alguna forma, lo seguirían contaminando de materia —«Oh! si hubiera dentro de mí la fuerza del espíritu y la fuerza del corazón, si consiguiera vivir aislado de las miserias de la vida [...] pero, como tú, me siento arrastrar» (20) —, o que, en todo caso, sus pretendidas alas le parecerán de insecto, y no de águila, como se les exige a las alturas soberbias del poeta: «los que son fuertes se alimentan de sus propias inspiraciones y viven en sí mismos, como el águila en las soledades del espacio» (74), y «Por mi parte, no entiendo de otra manera la poesía; perdido entre la muchedumbre, mi humildad no me sustrae a la acción general y como los poetas, porque el aire envuelve a las águilas como a los insectos, sufro también la influencia de la época» (214):

Tú, que conoces algo de cerca los soñadores, has querido ver en mí uno de ellos: tu bella imaginación ha buscado uno de esos hombres que con las fauces secas, la mirada ardiente y vaga, cruzan la vida sufriendo el contacto material con sus alas doradas! (19-20)

[...]

No creas que mi vida es la de un soñador, que solo piensa en idealidades, que vive constantemente en la región de las hadas y nacaradas visiones: trabajo como tú, porque la ley eterna es el trabajo, y no ha sonreído la fortuna en mi primera hora para librarme de su imperio (22).

[...] de esa completa desarmonía entre el pensamiento y el medio en que se desarrolla, nacían los mayores cataclismos sociales y el aniquilamiento del nervio y fuerza de acción, necesarios para la vida vigorosa de nuestro tiempo (22-23).

[...]

Oh! si yo fuera poeta! Si encontrara en mí esa fuerza creadora que concentra el mundo, el espacio, los cielos y todo lo creado en una idea, envuelta en armoniosa frase musical! (24)

Este sistema constante de oposición, determinado (y a la vez, determinante) entre aquellos que persiguen y sirven a la Belleza y una sociedad que, por el contrario, la repudia a favor de otros intereses más rentables —«lo utilitario penetra en todas partes, como el éter de los antiguos» (29)—, parece ser exactamente una de las características que diferenciarían a este sujeto creador moderno del de otras épocas, y causa, asimismo, de su posición *innegociable* de marginado. Así lo sentía, en parte, Miguel Cané, al comparar su situación contemporánea con otras del pasado, en las que el ideal no solo era acogido por la mayoría (logrando que el artista, en su defensa de este, no necesitara enfrentarse a los principios de su civilización, porque ambos coincidían y dicho artista, por lo tanto, se convertía en su representante), sino que todas las manifestaciones del espíritu compartían un sentir, un pensar y un creer común; algo inconcebible en esta etapa de la modernidad —etapa de crisis, de empobrecimiento

humano—, en la que la referida uniformidad de ideas, de sentimientos, de creencias, de concepción de la realidad, se empezará a diluir, y, como consecuencia, también lo haría aquel arte que antes se elevaba —místicamente, divino— hasta las cotas más altas y más bellas de lo espiritual:

[...] el artista no hacía más que reproducir en la piedra o en el lienzo el sentimiento general de la sociedad en que vivía [...]. Seguían [los integrantes de estas sociedades] la corriente impetuosa de su tiempo: aquello era un torrente de ideas de un mismo carácter, de un mismo origen y tendentes a un mismo fin.

El arte en esas épocas de uniformidad de pensamiento, ocupa un puesto culminante en el movimiento intelectual del mundo; todos lo comprenden, y todos lo necesitan, porque en ese estado de excitación del espíritu, las emociones agradables son como el fresco rocío de la noche sobre la frente del fatigado viajero.

[...]

Ya el mundo moral no se encuentra en aquel estado de uniformidad de ideas y de sentimientos fundamentales [...]. Los griegos consagraban el arte a los Dioses como una emanación de ellos mismos; los genios de la Edad Media daban formas místicas a las imágenes de su imaginación más calenturienta.

Nosotros, que vemos alejarse el cielo cada vez más [...] no buscamos ya las gradas de ese cielo para subir hasta lo bello (26-28).

Miguel Cané nos hará partícipes, en repetidas ocasiones, de su preocupación por este estado de gravedad, por ese empeoramiento que la salud de lo trascendental atravesaría en una época decidida a abandonar a Prometeo al agotamiento que le causaba el enfrentamiento —endémico como un mal— entre espíritu / materia, Belleza / utilidad, artista / sociedad. Fruto de tales pugnas, aquellos que decidían alzar su mirada inquisitiva a la región de las ideas y superar el cerco de las realidades reguladas por el positivismo, acabarían resultando, como tantas veces hemos comprobado, enfermos, a causa de esa ansiedad que un deseo, permanentemente insatisfecho, de infinito, les provocaba.

A este respecto, Cané nos recordará en otro de sus artículos las palabras del escritor y filósofo estadounidense Ralph Waldo Emerson, considerado líder del movimiento trascendentalista, que él mismo rememoraría ante la emoción estética despertada por la audición de la ópera *Fausto*. De la obra del compositor francés Charles Gounod, figura admirada por muchos músicos del movimiento impresionista entre los cuales destacaría Claude Debussy, Miguel Cané subrayará precisamente la capacidad de elevación sobre las cosas contingentes y vulgares, que en ella encuentra, como una vía que le permitiese conectar, de modo misterioso e inefable, con las manifestaciones que consideraba más dignas del espíritu humano, que no eran otras que el arte y el sentimiento poético. De hecho, en una ocasión llegaría incluso a definir

como hombres, en general, espirituales, solo a aquellos que literalmente se pudiesen circunscribir a quienes «han abarcado en su conjunto el ideal del arte moderno; a los que han adivinado su carácter íntimo, esa mezcla inexplicable de grandioso y de grotesco» (198), estos, que resultarían ser un «espíritu de primer orden, que cruza hoy la vida, en medio de una sociedad positiva, que lo desconoce y no lo honra, como deben ser honrados los poetas» (208):

Un escritor americano, Emerson, dice que todo aquel cuya inteligencia se ha levantado sobre las cosas de la vida hasta la región de las ideas absolutas, todo aquel que ha acercado su espíritu a la luz eterna, no puede caer al nivel vulgar de la vida positiva, sin que su existencia pase en el anhelo constante del infinito.

Esa observación profunda vino a mi memoria al oír el *Fausto*: todo cae, todo cede ante ese raudal inagotable de poesía íntima, de belleza inimitable –Hay en esa obra un consorcio misterioso e inefable de las manifestaciones más dignas del espíritu humano: el arte y el sentimiento poético (129).

En definitiva, el artista de este tiempo se presentará indefectiblemente enfrentado con su medio, puesto que, según se ha venido exponiendo, dicho medio sería, por definición, y en todo momento, antipoético: «las inteligencias verdaderamente artísticas no pueden sufrir la medianía» (155) y han de saber condensar, sea en la disciplina que sea, «las visiones de sus sueños poéticos»; algo que él sí toca, abarcando todo aquello que se considerará prohibido, ajeno y fuera del alcance de los objetivos por los que se orientaba y hacia los que parecía seguir medrando esa civilización a la que, muy a su pesar, se había llegado, puesto que ese tacto lo llevaría a cabo con las cualidades de lo subjetivo, o con las de una realidad etérea, sin utilidad, esencialmente inaprehensible, que ni se concibe ni se construye *a ras del suelo*. Era el esfuerzo, la voluntad y también la capacidad de ofrecer respuestas «al ideal misterioso, perdido vagamente en el fondo del espíritu, que cada uno de nosotros lleva en sí y que da vida a las emociones que el espectáculo de la belleza puede despertar» (214). El asumir esta difícil permanencia dentro de las lindes de lo quimérico, tenía un precio y ciertas exigencias propias del combate:

Pero si creéis que los poetas son hombres y como tales sujetos a las influencias fatales de todo lo que les rodea, no os asombréis que en un mundo oscuro, materialista, descreído, sin fe, sin grandes pasiones, los poetas sean sombríos como las tumbas y tristes como la noche [...]; necesitamos sensaciones fuertes, tremendas, porque en la apatía constante de la vida moderna, la sensibilidad se embota y es necesario herir para impresionar (213-214).

Este era el concepto de una Belleza herida de muerte, que, en el seno de esa población engrosada por una mayoría que aparece definida por aquellos «a quienes la inteligencia estorba para incrustarse brutalmente en la vida vegetativa de nuestra sociedad» (5), en concreto, la de una República Argentina donde hasta el pensamiento habría de ser de índole y de intencionalidad prácticas, solo parecería ser salvaguardada por un sector marginal, por los desamparados valedores del arte. A estos defensores, la civilización moderna contestaría «con el árido principio del utilitarismo que acabará por matar en la conciencia de la humanidad hasta el último vestigio de la adoración por la belleza estética» (229).

Para cerrar este hecho luctuoso que, a raíz de su enfrentamiento con los poderes del filisteo al tiempo que con los de su contingente y aplastante imperio de la materia, se cernía sobre lo poético, no olvidaremos otro relato, también recogido en los *Ensayos* de este mismo autor. Este, con el nombre de “Los músicos de la montaña” y fechado en 1874, saldría tres años más tarde publicado además en otra de aquellas revistas que, como ya hemos referido, suponían un cierto adelanto de la presencia del modernismo en Argentina: *La Ondina del Plata*.

Los planos en los que se registraba esta estructura de oposiciones en torno al constante forcejeo entre la materia y el espíritu, así como las parejas que formarían dichos oponentes, o las constantes que envolverían a cada uno de ellos en una especie de hábito, de uniforme reconocible para ambos bandos, volverán a repetirse aquí.

En el marco de un paisaje de montaña de los Alpes de Saboya y a través del encuentro acontecido entre dos niños músicos ambulantes y un viajero acaudalado, se expondrán los temas de la miseria humana ante la desigualdad social (asunto que reaparecería con cierta frecuencia en la literatura modernista, como es el caso de “El fardo”, escrito por Rubén Darío), el del desarrollo de una actividad artística que se nos muestra sometida y deformada por la dependencia económica surgida ante las exigencias de supervivencia, y, por último, el de un rechazo confeso a los valores —vistosos, atrayentes, pero despreciables por superfluos, manipulables y postizos— sobre los que se sustentaba la envergadura del mundo burgués.

Además de estos contenidos que se vienen reiterando, el espacio en el que, a través de ellos, se conducirá la acción, nuevamente reincorpora para su construcción la ya conocida injerencia de ese agente, transformador y lírico, de una naturaleza mediadora, tantas veces presente en todas estas composiciones pertenecientes a

diferentes autores, que hasta ahora hemos venido abordando, pero también en el mismo Cané. Según la *utilizaría*, por ejemplo, en numerosos episodios de otra de sus obras, *En viaje (1881-1882)*, esos estímulos de sensorialidad que le conceden los paisajes pulsarán las cuerdas de su emotividad, hasta conectar con sus propios estados interiores e integrar su yo a un todo armónico; un yo dispuesto y rendido, como buen impresionista, a la sensibilidad del juego cualitativo con el entorno, a sus minuciosas graduaciones, a la voluptuosidad, a la exuberancia de formas y de humores, a la amplificación de lo real a merced de sofisticadas fuerzas invisibles y sutiles, al emborronamiento de límites causados por la sinestesia, a las afinaciones de lo irracional, al arrobamiento estético. Sirvan estas breves líneas de ejecución pictorialista, tratada en uno de sus capítulos, para ilustrar este tamiz de subjetividad, a medio camino entre el sentimiento pincelado y las texturas, que van desde lo microscópico hasta lo panorámico, por el que se tamizarían incontables percepciones acumuladas:

La naturaleza cambia lentamente [...]. Imposible describir ese grupo de nubes incandescentes y atormentadas, con sus franjas luminosas como una hoguera, su fondo de un dorado pálido, inmóviles sobre el horizonte, disolviendo su forma y su color con una lentitud que hace soñar. Todos los tonos del iris se reproducen allí, desde el violeta profundo, que arroja su nota con vigor sobre el amarillo transparente, hasta el blanco que hiere la pupila interrumpiendo la serenidad del azul intenso de los cielos. Nunca, lo repito, me fue dado contemplar cuadro tan soberanamente bello, ni aun en medio del océano, cuando se sigue al sol en su descenso, formando uno de los vértices de aquel triángulo glorioso de Chateaubriand³⁸ (Cané, 2005: 122-123).

Habría que mencionar, no obstante, que esta misma práctica de comunicación con la Belleza, la de ese trasvase posible entre sujeto y objeto, reconocido y funcional en esta obra de Miguel Cané, también se iba a poner en marcha ante la contemplación, ante la apropiación —estética, extática— de la cosa artística, de la cosa re-creada. Este mecanismo nos transportaría hasta la turbación sublime, en la que nos involucra una vivencia prorrogable de lo efímero, una experiencia anormal, irregular, que va a surgir ante ese instante que se hace intensificado, retenido, multiplicado, eternizado:

³⁸ Esta referencia nos hace pensar en la fuerza mística, aunque presentada con una grandeza y ampulosidad mitológicas, contenidas en el siguiente fragmento de *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana*, escrito por el romántico francés François-René de Chateaubriand: «Un triángulo de fuego se descubre entonces en la entrada del Santo de los Santos: los globos celestes se paran de respeto y de temor [...]. Las esencias primitivas se separan, desaparece el triángulo de fuego: se abre el Oráculo, y se divisan las tres Potencias» (Chateaubriand, 1816: 72).

Dulce, suavemente; ¿te gusta un cuadro? Nadie te apura; gozarás más confundiendo voluptuosamente tus ojos en sus líneas y color [...]; camina lentamente por el centro de los salones; de pronto una cara angélica te sonrío. La miras despacio; tiene cabellos de oro y cuyo perfume parece sentirse; los ojos, claros y profundos, dejan ver en el fondo los latidos tranquilos de una alma armoniosa. Si te retiene, quédate; piensa en el autor, en el estado de su espíritu cuando pintó esa figura celeste, el ideal flotante de su época, y luego, vuelve los ojos a lo íntimo de tu propio ser, anima los recuerdos tímidos que al amparo de una vaga semejanza asoman sus cabecitas y temiendo ser importunos, no se yerguen por entero. Luego, olvídate del cuadro, del arte, y mientras la mirada se pase inconsciente por la tela, cruza los mares, remonta el tiempo, da rienda suelta a la fantasía, sueña con la riqueza, la gloria o el poder, siente en tus labios la vibración del último beso, habla con fantasmas. Solo así puede producir la pintura la sensación profunda de la música; solo así, las líneas esculturales, ondeando en la gradación inimitable de las formas humanas, en el esbozo de un cuello de mujer [...] o en el vigor armónico de un efebo, solo así, da la piedra el placer del ritmo y de la melodía (Cané, 2005: 41-42).

Pero volviendo a la naturaleza que arbitraba parte del relato de “Los músicos de la montaña”, esta se nos descubría capacitada para desrealizar, hasta un punto, los referentes de lo cotidiano, permitiendo así esos tránsitos a lo poético, a las impresiones plásticas de lo subjetivo. Tales modificaciones de lo real estarían favorecidas, en este caso, por la soledad de la montaña —soledad a la que la serie de autores que hemos venido analizando recurrían para hacer viable semejantes procesos de interiorización y de acceso a niveles de lo extraordinario— a la par que por una ausencia, en ella, de civilización, en especial de la civilización urbana.

De este modo se iniciaba el viaje —«Caminaba por una senda caprichosa practicada en el flanco de una de las montañas más pintorescas de los Alpes, en Saboya» (Cané, 1877: 133)—, y con él, la introspección, la con-fusión —«La soledad predispone a la meditación y las ideas que nacen bajo la influencia del aislamiento, vienen siempre envueltas en el vago perfume del recuerdo» (133)—, y ese consecutivo extrañamiento de la «vida real», hasta sucumbir a las visiones de «un ensueño poético», con las que nos capta, sugestiona y seduce el narrador, y desde las que asimismo se sugieren ciertas rupturas de la normalidad temporal.

Estos vaivenes y quebraduras del ritmo, del discurrir y de la duración serían fruto de esa entrada a una aprehensión del instante acentuado (y, por ello, prodigiosamente expandido, suspendido, intercambiable, en una cadena *crono-lógica*: pasado, presente, futuro), bastante habitual, tras diferentes escarceos líricos con la *durée*, a los que las naturalezas poéticas suelen mostrar disposición y predisposición:

No me refiero a esas persistentes impresiones que los grandes sufrimientos o los momentos de gloria graban tenazmente en la memoria: un momento fugaz de

felicidad, el furtivo contacto de una mano, una palabra impregnada de dulzura, cualquier ráfaga efímera que se encuentra remontando la ola de la vida, basta a ciertas naturalezas para formar un tesoro inagotable en la memoria (134).

Al dictado de estos principios, que excitaban la imaginación, lo bello se hacía trascendente, un puente entre lo físico, lo psíquico y las regiones del alma:

Era la hora de la tarde y una calma admirable reinaba en la naturaleza –El paisaje era encantador [...]. Hay un fenómeno curioso, exclusivamente propio de los espectáculos bellos; el efecto inmediato es una fuerte impresión sobre los sentidos, pero el golpe va lentamente a herir el organismo moral; –mientras la vista o el oído [...] se encantan con delicia, el alma se agita con dulzura, las impresiones de la vida real desaparecen y cae en un ensueño poético, durante el cual todos los recuerdos se agolpan, todas las esperanzas sonríen (133-134).

[...]

Mi imaginación, exitada [sic] por el cuadro de la naturaleza y por mis sueños de un momento antes, se empeñaba en dar un colorido poético a esas criaturas [a los pequeños músicos ambulantes] y los versos de la admirable elegía de Girard flotaban en mis labios (137).

Decíamos que este tipo de captación artística, de *transustanciación* ocurrida sobre ese entorno definido por la naturaleza, exigía, no obstante, una condición poética del sujeto. El contraste establecido entre dicha clase de seres y aquellos que, por el contrario, se considerarían clasificados y clasificables dentro de la *normalidad*, no va a pasar desapercibida. El narrador dejará bastante clara esa oposición, tras ese momento del relato en el que contrapone cómo estima él que sería la salida de un viajero (en este caso, inglés) al encuentro del paisaje (la actitud de este ante lo bello), acordada por una mentalidad de índole práctica, racional, y la que, por el contrario, se determinaría a través de aquella que, a ojos del mundo, resultaría, sin embargo, *disfuncional*; esto es, al igual que la suya: espiritual, poco operativa, propia de los temperamentos artísticos. Nuevamente, acusaremos la tensión entre utilidad y Belleza:

Si un viajero [...] que recorre las montañas se levanta al rayar el día, no es ciertamente para presenciar el portentoso cuadro del amanecer, ni sufrir el golpe eléctrico de lo bello en toda su intensidad –Es porque la noche anterior el guía le ha dicho que partiendo a las tres de la mañana para tal o cual excursión lejana, se conseguiría llegar a un punto determinado precisamente a la hora de almorzar –Y el inglés se levanta y marcha sin fijarse si el cielo está nublado o si el sol comienza a dorar las nubes del horizonte (135).

El segundo de los temas que, como anunciábamos, se oreaban en esta composición, era el de la necesidad: una necesidad material que corrompería, con su imposición, los valores nobles, superiores. Concretamente aquí, dichos valores, que deberían estar encarnados por los que en general se corresponden con un tipo de

inocencia propia de la infancia, propia de ese estado tan característico de candidez, de credulidad *temprana*, no llegarán a tener lugar; así, en los personajes que representan los dos niños saboyanos (en especial, el de la niña), esa ingenuidad, ese candor, se han malogrado ya, al ser víctimas *adelantadas* de esa dependencia económica y de una desigualdad social, que súbitamente los transformará en adultos, junto con los imperativos y las normas que irían marcando unos requisitos básicos de subsistencia:

Había en la cara de la niña una expresión de dureza particular; sus ojos tenían un brillo áspero y fijo que chocaba desde luego (136).

[...]

Hemos hecho muchas veces este camino y siempre hemos llegado a Ginebra, donde se ganan muchos sueldos [...]; pero a mí me gusta que cuando vuelvo a nuestra casa, que está en el valle de Trient, madre me bese con alegría y me haga abrazar por mis cinco hermanos pequeños, porque traigo un poco de dinero que ella guarda para el invierno (137-142).

[...]

Somos muy pobres, señor y le tenemos mucho miedo al invierno; pero madre haciendo *tricot* y nosotros corriendo por los caminos, hemos ganado hasta ahora cómo vivir (144).

Otro de los efectos causados por esa coacción de la necesidad nos conduciría hasta el tercero de aquellos asuntos que adelantábamos como elementos vertebradores del relato. Este no era otro que el que sugeriría la imposibilidad del desarrollo del arte (de un arte elevado, *puro*) en la sociedad de la época, puesto que, como dedicación que quedaba al margen de los intereses generales por los que se movía y en los que se educaba aquella civilización, resultaría improductivo y no iba a poder librar de la pobreza, ni a cubrir las necesidades elementales de quienes a él se dedicasen. La música ejecutada por los hermanos, Antonio y Juana, dejará de ser una manifestación artística, para convertirse en una dedicación grosera, útil, funcional, en un medio de vida, equiparable con el trabajo que pudiera desempeñar un guía de montaña, o una tejedora de medias de lana. Para alcanzar este fin exclusivamente lucrativo, habría de aceptar ser degradada, y su repertorio adaptado por entero a los gustos fáciles de un público sin altura espiritual, sin pretensiones culturales, pero dispuesto a pagar por lo que escuchaba, siempre y cuando esto resultase de su agrado:

[...] Como siempre, la Traviata suministró el tema.

La Traviata ha pasado a ser propiedad particular de los saboyanos —En todos los puntos en que un brazo envuelto en una manga de pena esgrime el arco de un violín, una melodía de la Traviata llega al oído—. El Trovador, si se quiere, es más popular aún;

[...]

La saboyanita cantó esa melodía dulce y monótona que habréis oído mil veces: una invocación a Santa Lucía (139-140).

Por tal motivo, entre sonidos inarmónicos, discordantes —«Generalmente cuando se oye música, la melodía, acariciando al oído, suaviza los contornos del paisaje que nos rodea; aquí sucedía lo contrario; la armonía de la naturaleza en esa tarde admirable domesticaba, por así decir, los salvajes y discordantes sonidos del violín del saboyanito» (138)—, el goce, la pretensión estética, aquella carrera excelsa incentivada por el rastreo de la Belleza, desaparecen, y solo quedará la actividad mecanizada, remunerada: esto es algo que podría ser comparable a aquel dilema, que veíamos en los autores, ante la disyuntiva marcada por la elección de una escritura literaria, o por la del periodismo; escritura, esta última, a la que esos mismos creadores que buscaban el ideal, el fin estético, se verían finalmente abocados por razones de supervivencia. Además, la aparición de esta música, desposeída ya de su condición artística y transformada en una fuente obligatoria, obligada, de ingresos, sería la responsable de interrumpir aquella comunicación que, a través de la naturaleza, nuestro caminante, en su deambular, había estado manteniendo con lo extraordinario, con los estados sublimados de lo poético:

En ese momento un débil murmullo de voces, mezclado a algunas sueltas y discordantes notas musicales llegó a mi oído, despertándome de la dulce fantasía que me dominaba (134).

[...]

Mientras tocaba, el saboyanito miraba el cielo, las montañas, a mí, a todas partes indistintamente, como el músico vulgar de una orquesta que sabiendo la partitura de memoria, mira al paraíso donde un amigo lo espera para cenar, mientras canta el dúo del Fausto (139).

[...]

No queriendo desanimar esas pobres criaturas que ganan miserablemente su vida, permanecía grave y serio oyendo sus manifestaciones artísticas (140).

[...]

—Toma esta moneda de oro, pobre niña y cuando vuelvas a la choza donde tu madre te espera, dásela para que compre abrigos a los niños, porque el invierno será duro —Toma estos francos para ti y Antonio, y provéanse en Ginebra de zapatos fuertes para la marcha (149).

El trasunto del rechazo hacia el mundo falso, vacío, aparente, intrascendente, de la burguesía, que en mayor o en menor medida palpita en el fondo de todo el cuento, se reforzará además reflejado en una serie de reacciones contradictorias entre los diferentes personajes, que tendrían lugar ante la presencia de ciertos objetos de valor (signos de poder) que el viajero llevaba consigo.

Por una parte, se hará explícita la fascinación que el lujo de la vestimenta, la cadena del reloj o la empuñadura del bastón del burgués, ejercerían sobre los pequeños, embelesados ante la posibilidad de poseer tales pertenencias, ya que, de haber sido así, esto hubiera significado para ellos un triunfo, una meta alcanzada dentro de sus prioridades, que no eran otras que las del bienestar físico, las del alivio de aquel estado de pobreza que los condicionaba: «La niña miraba tenazmente la cadena de mi reloj con ojos ávidos como los de un pick-pocket»; «el oro atraía su mirada, la sojuzgaba» (139); y, a su vez, «Antonio, profundamente embebido en ese momento en el estudio del puño de mi bastón, no manifestó el mínimo indicio de haber oído el epíteto con que Juana lo obsequiaba» (141).

Pero pronto aparece la reflexión, y, con ella, el elemento contrapuesto que sacude, que ha de despertar al lector; y lo hará a través de la respuesta de ese viajero que, a pesar de adivinarse poseedor de no pocos bienes materiales, nos descubrirá cuáles son los verdaderos valores que, en realidad, deberían prevalecer. De estos, de este tesoro inmaterial, uno de los dos músicos saboyanos, Antonio, el más pequeño, todavía era, aunque sin saberlo, portador, puesto que, por su juventud extrema, las circunstancias adversas de la vida aún no habían logrado hacer en él la misma mella que en su hermana mayor, Juana:

Anda, salta, ríe y goza, pobre saboyanito, que pronto las tempestades de la vida [...] derramarán en tu alma todas sus amarguras [...], sonríe de placer a las mágicas visiones de tu imaginación de niño, goza al sol, que la nieve se acerca y cuando cubra tu cabeza, penetrará acerada a helarte el alma.

[...]

Dame tu alma, niño, y toma la mía... no, pobre saboyanito; guarda en tu seno el ángel que reposa y sigue tu marcha cantando por la alegre senda de la montaña!

Me miras y al ver las ropas que me cubren, la expresión de mi fisionomía, crees que vivo en el mundo de los felices, mientras tú andas por las villas y los caminos buscando, como las aves, el pan de cada día.

Mira a los cielos, alegre criatura, que allí está la luz y la vida; aparta tus ojos de los míos, porque puedes ver sombras que querrás huir; aparta tus ojos, saboyanito, que esta tarde quiero arrastrar mi alma al mundo de la luz y vivir a tu lado la celeste vida de los niños (146-147).

Esta dependencia económica que ahoga al arte, cifrado aquí en la música de estos niños ambulantes tal y como antes sugeríamos, hallaría una réplica de ese sistema de fuerzas que sobre él actúan a favor y en contra, en aquellas que también iban a operar sobre el ejercicio de la escritura periodística. Esta escritura, alejada del ideal pero con una función reconocida y remunerable dentro de su sociedad, a la que gran parte de los

autores modernistas se dedicarían forzados a ello por imperativos de subsistencia, parece tan actual como la que motivarían las palabras dirigidas a una musa venal, degradada, que se compra y se vende: aquella a la que Charles Baudelaire (tan *moderno*, tan *maldito*) ya había puesto voz para expresar lo fallido de la Belleza ante la necesidad del pan. Esta situación no hace sino refrendar nuevamente tanto la inviabilidad del arte, constantemente sometido al rechazo de ese *gros public*, que ni lo entiende, ni habrá de pagar por él, como la verificación del artista en ese rol marginal, reprobado, desde el que se enfrenta a la consabida encrucijada; el sacrificio vital por la quimera, o la *prostitución* –laboral, ordinaria– al servicio de la supervivencia:

Tú que amas los palacios, oh musa de mi vida,
¿Tendrás, cuando el Bóreas sea el dueño de Enero,
Mientras cae la nieve en tediosas veladas,
Para caldear tus pies violáceos, un tizón?
[...]
¿Socorrerás tu bolsa y tu garganta exangües
Con el oro que esplende en la bóveda azul?

Debes, para ganar tu pan de cada noche,
Agitar como un niño de coro el incensario
Y salmodiar *Te Deums* en los que apenas crees,

O repetir tus gracias, como hambriento payaso
Y tu risa velada por lágrimas secretas,
Para ver cómo estalla la vulgar carcajada (Baudelaire, 1988: 25).

La contemplación del trabajo como una actividad ineludible introducida en “Los músicos de la montaña”, actividad omnívora, que dentro de ese plan dispuesto por la sociedad moderna todo lo invade, todo lo daña, y todo lo pervierte, va a perpetuarse e incluso reactivarse como tema nuclear de un modernismo ya declarado.

Decíamos que aquel sometimiento forzoso de los valores humanos a las necesidades básicas de la materia, representado tempranamente en 1874 por las circunstancias que sufrían los hermanos saboyanos retratados por Miguel Cané, podría considerarse un antecedente del tema que por ejemplo reaparecerá en 1888, reflejado en el cuento “El fardo” de Rubén Darío. Si bien en el caso de la composición de Cané lo que se corrompe es la candidez bondadosa, la ilusión de la infancia y, lateralmente, la Belleza, la de ese arte elevado que se comprobará inviable (en esta ocasión, la música se había puesto al servicio de las masas, convirtiéndose en un medio útil para evitar la miseria, y lograr así el sustento de toda aquella familia que también estaba a cargo de los niños), en el de la pieza de Darío lo que se compromete no son ya los principios

espirituales defendidos por el viajero de los Alpes (por una parte, los del idealismo contenido en la inocencia infantil, por otra, los de la expresión artística de lo sublime), sino la propia vida: la del hijo del tío Lucas. Todo se reduce al plano de lo básico, todo será entonces consecuencia de la necesidad —«Se quiso ponerlo a la escuela [al muchacho] desde grandecito; ¡pero los miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho» (Darío, 1953: 646)—, todo se une a la materia.

Ese mundo se nos mostrará, pues, mecanizado —«Era la gran confusión del trabajo que da vértigo, el son del hierro, traqueteos por doquiera, y el viento pasando por el bosque de árboles y jarcias de los navíos en grupo» (Darío, 1953: 649-650)—, elemental, afeado y sórdido, pero aquejado, a mayores, de un cierto *determinismo* que se deduciría de ese vínculo entre la circunstancia (la bajeza del entorno) y el sujeto (bajeza también, de su condición, de sus costumbres, de su moralidad):

[...] vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartalladas, viejas, feas, en la callejuela inmunda de las mujeres perdidas, hedionda a todas horas, alumbrada de noche por escasos faroles, y donde resuenan en perpetua llamada a las zambas de echacorvería, las arpas y los acordeones, y el ruido de los marineros que llegan al burdel, desesperados con la castidad de las largas travesías, a emborracharse como cubas y a gritar y patear como condenados [...], entre la podredumbre, al estrépito de las fiestas tunantescas (647).

A la par de la *fealdad* que parece envolver el campo de acción alcanzado por ese supuesto determinismo, no dejan de surgir ocasiones en las que además se hará palpable una tendencia a recrearse *estilísticamente* en ella, e esa crudeza de belleza distinta (hecho, este, que añadido al factor determinista, nos hacen pensar en algunos planteamientos propios del naturalismo). Todo acabará pareciendo achatar, en definitiva y hasta el extremo, la dimensión del alma humana, con esa presión, con ese peso —real, pero también simbólico— del «fardo», o, lo que es lo mismo, con el de esa bestia, despiadada y voraz, que representa la necesidad, y que se alimenta de sus víctimas, de las que lo son del hambre y del frío: «Era [el fardo] más grande de todos [...] y en las entrañas tendría el monstruo, cuando menos, limones y percales» (650):

Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y para esto, quedar sin alientos y trabajar como un buey (647).

[...]

Íbanse todos los días al trabajo, vestidos de viejo, fajadas las cinturas con sendas bandas coloradas y haciendo sonar a una sus zapatos groseros y pesados, que

se quitaban al comenzar la tarea [...]. En el muelle rodaban los carros sobre sus rieles, crujían, las poleas chocaban las cadenas (649).

[...]

El hijo del tío Lucas, que estaba ansioso de acabar pronto, se alistaba para ir a cobrar y desayunarse, anudándose un pañuelo de cuadros al pescuezo.

Bajó la cadena danzando en el aire. Se amarró un gran lazo en el fardo [...] cuando se vio una cosa horrible. El fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo como de un collar holgado saca un perro la cabeza, y cayó sobre el hijo de Lucas, que entre el gran bulto y la barca quedó con los riñones rotos, el espinazo desencajado y echando sangre negra por la boca.

Aquel día no hubo pan ni medicinas en casa del tío Lucas, sino el muchacho destrozado [...] (651).

No deja de resultar curiosa la red de afinidades y de contrastes en la que, situándonos en el modernismo, podríamos hallar en torno a ese *fardo*, a su poder evocativo, a su intensificación y proyecciones semáticas. Y lo decimos porque justamente ese sería el término que otro de los escritores adscritos a dicho movimiento, en concreto el cubano Julián del Casal, elegiría en su libro publicado en 1890, *Hojas al viento*, como imagen de esa fuerza material asfixiante que un mundo *desmiriculado*, vaciado de lo trascendente, iba a obrar sobre el sujeto. No obstante, en este caso, el arte (un «Arte» con mayúscula, según aparecerá en el transcurso del poema) sí se ofrecería como solución, como un hallazgo con el que eludir la opresión ejercida por la corpulencia excesiva de una «mezquina realidad». Esta salida, sin embargo, solo estaría reservada y serviría de «asilo» para los atletas de lo espiritual, para aquellos preparados y dispuestos a dar el salto, el vuelo, hacia la «musgosa peña», en la que se cobije y se mantenga a salvo ese tipo de alma «grande, solitaria y pura»:

Cuando la vida, como fardo inmenso,
Pesa sobre el espíritu cansado
Y ante el último Dios flota quemado
El postrer grano de fragante incienso;

[...]

El alma grande, solitaria y pura
Que la mezquina realidad desdeña,
Halla en el Arte dichas ignoradas,

Como el alción en fría noche oscura
Asilo busca en la musgosa peña
Que inunda el mar azul de las olas plateadas (Casal, 2001: 63).

Recuperando las anteriores referencias que nos trasladaban desde el relato de Miguel Cané hasta el del emblemático Rubén Darío, no podremos evitar, aun cuando con ello rebasemos el ámbito de la geografía argentina, unas rápidas alusiones más a algunos de los cuentos contenidos en su *Azul...*, puesto que en estos se verá una especie

de revitalización, digamos eclosión, de muchos de aquellos gérmenes temáticos que los escritores de la Generación del 80 y otros contemporáneos a ella habían ido disponiendo sobre un terreno *maldito*, en el que el arte, si crecía, iba a hacerlo como una especie marginal.

Al reunir los hechos de esa condición –espuria entre el poder burgués– de la Belleza, de lo espiritual, condición que marca a fuego, pero también a hierro, a sus buscadores aparentemente afeados por las heridas orgánicas del hambre y del frío, quienes, en el caso de resistir –sin *prostituirse*, para librarse de la carencia y de la penuria física–, realmente se nos descubrirían inmortales una vez lo hubiesen hecho nutridos del ideal, pueden venirnos a la mente los escenarios, tan representativos como marginales, de “La canción del oro” y “El rey burgués”, en los que estos semas, previamente ya existentes, tomarían fuerza.

De “El rey burgués”, y sin otra pretensión que la de reconocer en él asuntos que de algún modo habíamos encontrado planteados por nuestros autores argentinos, nos interesa el simbolismo con el que de alguna manera se apuntala la construcción, casi maniquea, del texto, el de su pronunciada pendularidad, que de nuevo nos iba a mover entre los dos espacios-entidades de esa franca oposición: riqueza / pobreza, materia / espíritu, burgués / artista.

El primero de estos ámbitos, que se corresponde con el del centro de poder, lo será también de una belleza falsa, solo aparente: la que posee el brillo material del oro, la que se suma al sinsentido acumulativo amparado por el lujo —«¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más» (Darío, 1953: 627)—, la que nos llega con la avalancha del objeto de valor que congestiona, que satura con sus acumulaciones enumerativas, la del disparo colorista y culturalista, impactante como un arma sutil, aunque masiva, la de lo artificial y desnaturalización de las esencias, la del disfraz, el encubrimiento adornado y el disimulo, la de la sensorialidad hiperbólica cuyo poder hipnótico nos ofrecería finalmente solo estados de vacíos ontológicos, la que sacia, hasta rebosar, el apetito únicamente de lo contingente cosificándolo todo: «Y Mecenas se paseaba por todos, con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipes» (628); es el espacio de la «ciudad inmensa y brillante», no la del «rey poeta», sino la del «Rey Burgués», cuyo relumbrón, en el que se envuelve, nos traerá recuerdos del que también revestía la apoteosis visual y efectista de aquel desfile triunfal relatado por Julián Martel en *La Bolsa*, o del que, en esa misma

obra, se multiplicaba entre las formas de la rebuscada suntuosidad, preciosista o rara, de sus interiores de palacio y de salón. Así se condensaban las estancias y las cosas, hasta solidificar, de cualidad y de cantidad, el aire que respiraba *artificialmente* el rey burgués:

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. [...] Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Gouncourt y de los millones de un Crespo; quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.

Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones! (Darío, 1953: 626-627).

En este escenario, por cuyo culto que sobre él se hacía a los *falsos ídolos* del artificio, del exceso, del refinamiento o del goce voluptuoso, se sugería decadente —«Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín» (626)—, la naturaleza, al igual que la luz, se presentarán, bien lesionadas, heridas —«Cuando se hastiaba de la ciudad bullente iba de caza atronando el bosque con sus tropeles», «Los perros de patas elásticas iban rompiendo la maleza en la carrera» (626)—, bien postizas, falseadas (cuando animales, vegetación, o astros se convierten en un adorno más, en un artilugio creado por la mano del hombre para una función). Este daño o desvitalización de lo natural y de lo luminoso se identificarían con esas mismas corrupciones que bajo este reinado burgués sufriría el arte genuino:

Cuando iba a la floresta, junto al corzo o al jabalí herido y sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas (625-626);

[...] en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y [...] se aplaudían hasta la locura los brindis del señor profesor de retórica [...] mientras en las copas cristalinas hervía el champaña con su burbujeo luminoso y fugaz (631).

A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera [...] y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu leyendo [...] bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescadas. [...] defensor acérrimo [el rey burgués] de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; [...] amante de la lija y de la ortografía (626-627).

A este se acabaría oponiendo, con la eficacia de la dislocación, el segundo de los ámbitos: aquel que pertenecerá a «una rara especie de hombre», a un sujeto inclasificable que, como «algo nuevo y extraño», irrumpe y rompe con su llegada la solidez de ese reino acicalado de «cortesianos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile»; son los dominios incorpóreos, ultra terrenales, del ideal, los de ese poeta, cuya autoridad se desligará de la de este mundo: no es rey, pero sí «ángel soberbio», «semidiós olímpico», «un Mesías todo luz, todo agitación y potencia» (629). Los componentes que cimentarán este segundo espacio representan el reverso de los anteriores; en él, se defenderá la desnudez, frente a los «trajes caprichosos y ricos», prevalecerá la intervención de fuerzas pletóricas de una naturaleza desatada, y con ellas, la de esa luz, en la que, iluminando el sol y no la lámpara, la aurora y no la noche, se harían visibles otros caminos muy diferentes a los del monarca filisteo. Así, asistiremos también a la liberación de la jaula y de la pajarera y el sonido, aquí, del cantor, no ha de ser el del arrullo o el del trino amable de aquellos «canarios, gorriones, senzontes» que el rey había encerrado para su deleite, sino este, que nos transmitirá el propio poeta: «ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir»; «He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora»; «busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol (628).

Simétricamente a la extensión simbólica que el espacio anterior del rey Mecenas dariano llegaba a alcanzar gracias a ese proceso, que lo identificaba con las potencias de lo material, con las fijadas por valores humanos solo aparentes, adulterados (puesto que parecerá que cualquiera de ellos se podrá comprar o vender por mediación del oro), con las de una belleza viciada, intrascendente, errónea, este nuevo adquirirá esas mismas dimensiones, aunque estas hayan de definirse ahora bajo un signo contrario: el de lo inmaterial, el de la depreciación de los bienes físicos, incluidos los del hartazgo corpóreo a favor de otra clase de plenitud —incorpórea, mística, espiritual— que se recibiría como un maná divino —«He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahito de leche fecunda y licor» (629)—, el de la búsqueda y la conservación de ese ideal que se presentará como estuche abierto a la auténtica Belleza; esta, depurada de afeites y de amaneramientos cortesianos, y también concebida al margen de los gustos vulgo, no va a ser entendida y por tanto se profana: «Los ritmos se prostituyen, se cantan a los lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos»; «Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de Farmacia pone puntos y comas

a mi inspiración [...] ¡y vos lo autorizáis todo esto!» (630). Tal es la exposición exhaustiva con la que el mendigo vate nos llevaría hasta estos conceptos que daban cuerpo y alma a las energías –extraordinarias, titánicas, *incívicas*– en las que, entre una profundidad y una altura insólitas, casi inalcanzables, residía el ideal:

He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza; he arrojado el manto que me hacía parecer histrión o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido [...].

[...]

He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado el calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profunado del Océano.

[...]

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, [...]. El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes. Él es agosto [...] y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, [...] y da golpes de ala como las águilas o «zarpazos» como los leones (628-629).

[...] El ideal, el ideal... (630)

Pero, al igual que había sucedido en el relato de “Los músicos de la montaña”, esa magnitud excelsa del arte se degradaría al ser reconvertida en un servicio social, en una ocupación destinada únicamente al entretenimiento, a cambio de la cual el sujeto que la desempeñase tendría más o menos asegurado su sustento: «Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales» (630). Ante las burlas de aquella gran Naturaleza de la que el cantor recién llegado extraía las esencias de una Belleza sublime, pronto descubriría que su única función posible dentro de la corte del rey burgués, iba a limitarse a la que correspondería a la de una especie de bufón que, ejecutando un arte banal, frívolo, adaptado a las demandas del público (como también lo era el de la música tocada por los hermanos saboyanos en la composición de Miguel Cané), amenizaría y distraería a aquella comunidad de zafios, para cubrir las mismas necesidades que afligían a los dos niños alpinos, el hambre y el frío: «Si lo permitís, señor, puede ganarse la comida con una caja de música; podemos colocarle en el jardín, cerca de los cisnes, para cuando os paseéis» (Darío, 1953: 630); ya no serían los sonidos que se oirían en la corte, los de aquel inicial y soberbio «poeta de la montaña coronada de águilas», emisor de «grandes himnos», sino los de «un pobre diablo que daba vueltas al manubrio», ahora sin voz y con un ridículo instrumento, cuyo vuelo salvaje ya no respondía al de unas alas tendidas al huracán, según él mismo había definido, sino a las

de un ave decorativa y amaestrada, que –sin canto, sin elevación, sin libertad– se queda en tierra:

Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valeses, cuadrillas y galopas, como no preferáis moriros de hambre. [...] Y desde aquel día pudo verse, a la orilla del estanque de los cisnes, al poeta hambriento que daba vueltas al manubrio: tiririrín, tiririrín..., avergonzado a las miradas del gran sol! ¿Pasaba el rey por las cercanías? ¡Tiririrín, tiririrín!... ¿Había que llenar el estómago? ¡Tiririrín! Todo entre las burlas de los pájaros libres que llegaban a beber el rocío de las lilas floridas; entre el zumbido de las abejas que le picaban el rostro y le llenaban los ojos de lágrimas... ¡lágrimas amargas que rodaban por sus mejillas y que caían a la tierra negra! (630-631)

El final, que nos hace presenciar la muerte del poeta y, con ella, la del ideal, parecería reproducir aquel desenlace también luctuoso con el que años antes, tal y como ya hemos abordado, se daba término a la vida del poeta del cuento de Carlos Monsalve, “Mi amigo Herman”, y, a la par y de manera simbólica (según lo declaraba Benigno B. Lugones en su artículo ya citado), a la de la posibilidad de lo quimérico, de la «poesía», de los «sueños» y de los «fantaseos», propios de «un cerebro constituido para producir en las esferas de lo ideal» (Lugones, 1993: 195), como él mismo expresaba, en esta sociedad utilitaria y desprovista de sensibilidad para las creaciones del espíritu. A propósito de esta caída en desgracia y expiración de lo sublime, recordaremos que en su nómina de *Poetas malditos* Paul Verlaine incluía a un Mallarmé capaz de reconocer en su “El mal sino” el de estos seres superiores situados «Por encima del rebaño repugnante de los humanos», también extraños «mendigos de azur perdidos en nuestras sendas», «con salvajes melenas» y «cabeza en la tormenta», de los cuales, viajando «sin pan, sin cayado y sin urnas / Mordiendo el limón de oro del Ideal amargo», muchos acabarían, como el poeta de Darío, muriendo en «barrancos nocturnos» (Mallarmé en Verlaine, 1991: 64-65). Así sucumben el arte y el artista, abandonados, marginados, en el jardín del rey burgués:

¡Noche de invierno, noche de fiesta! ¡Y el infeliz, cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse, tembloroso y aterido, insultado por el cierzo, bajo la blancura implacable y helada, en la noche sombría, haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas; y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones, sino manto de llamas o de oro... Hasta que el día siguiente lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo de poeta, como gorrión que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio (Darío, 1953: 631-632).

Otro tanto acontece, como adelantábamos, en “La canción del oro”. Volverá a trazarse ese eje temático sobre el cual giran, siempre confrontadas, esa belleza engañosa, impura, a la que darían culto los poderosos de la sociedad y la Belleza genuina, *pura*, socialmente desprestigiada, oculta bajo una apariencia desgredada y pobre, propia del paria y del bohemio: «Aquel día, un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizá un poeta, llegó bajo la sombra de los altos álamos, a la gran calle de los palacios, donde hay desafíos de soberbia entre el ónix y el pórvido, el ágata y el mármol» (Darío, 1953: 656-657). Una vez más, la necesidad acabará tentando y prostituyendo a estos seres, que empezaban y terminaban donde lo hacía el ideal:

Entonces, en aquel cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído, brotó como el germen de una idea que pasó al pecho, y fue opresión, y llegó a la boca hecho himno que le encendía la lengua y le hacía entrechocar los dientes. Fue la visión de todos los mendigos, de todos los suicidas, de todos los borrachos, del harapo y de la llaga, de todos los que viven —¡Dios mío!— en perpetua noche, tanteando la sombra, cayendo al abismo, por no tener un mendrugo para llenar el estómago (658).

[...]

Cantemos el oro, padre del pan (660).

Y ese, con el sonido del oro, era el canto a la falsa belleza —deslumbrante, aunque fatua, vana—, su falso culto, que prometía poner fin a las penurias del cuerpo —«Cantemos el oro, dios becerro» (661)—, que proporcionaba un bienestar material sin límite, hedonista —«Y después la turba feliz, el lecho blando, la trufa y el áureo vino que hierve, el raso y el muaré que con su goce ríen», «y el gran reloj que la suerte tiene para medir la vida de los felices opulentos, que, en vez de granos de arena, deja caer escudos de oro» (658)—, sabiendo que cualquiera de los valores que en su ámbito se forjan, se convertirían en una simple mercancía, puesto que todos ellos —físicos y morales— iban a poder ser comprados o vendidos por dicho oro:

Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va [...]; inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca [...], fuente de la vida que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales. [...] de él se hacen las tiaras de los pontífices, las coronas de los reyes y los cetros imperiales [...] y él nos pone mamparas para cubrir las locuras abyectas de la taberna y las vergüenzas de las alcobas adúlteras [...] y da la vida, y hace engordar a los tocinos privilegiados. [...] él da los palacios y los carruajes, los vestidos a la moda, y los frescos senos de las mujeres garridas [...]. Cantemos el oro, porque tapa las bocas de los que nos insultan, detiene las manos que nos amenazan [...], porque nos hace gentiles, educados y pulcros.

Cantemos el oro, porque es la piedra de toque de toda amistad (659-661).

Este enfrentamiento de conceptos que se presenta bajo una tensión tendente a cierto maniqueísmo, ya palpable en “El rey burgués”, se repetirá aquí revalidando la utilización de los mismos atributos que en el cuento anterior también caracterizaban a uno y otro grupo; con ellos, con los signos distintivos que Darío empleaba recurrentemente en cada uno de los dos, se ponían límites a los mundos del artista y el del filisteo.

Así, como muestra de este sistema cualitativo diferencial, podríamos mencionar el contraste obtenido entre la autenticidad, como valor que define, y que se define en el primero de estos (el del arte), y la falsedad inherente al segundo (el de la burguesía), gracias al recurso, por ejemplo, de una luz que aparecerá tipificada, regulada, codificada: la luz natural, *cósmica* / la luz artificial, sin vigor, viciada, de las «arañas cristalinas» o de las «velas profusas» que alzan «la aristocracia de su blanca cera» (657); la luz positiva de la aurora, de los «pájaros del alba» (661) / a la negativa del oro que es «poderoso en el Poniente, donde se tiñe de sangre» (661); la ausencia de luz aplicada a la noche o a la sombra, en las que se fraguarían el misterio y el sufrimiento, a veces catárquico y purificador, del poeta / la luz explícita, radiante, pero *plana* del día, cegadora ante la dicha que proporciona el oro; la luz del sol íntegro que recibe el poeta / la de un sol dañado, en esa «caricia pálida del sol moribundo» sobre «las cúpulas doradas» de «la gran calle de los palacios» (657), en el oro que ilumina «como los fragmentos de un sol despedazado» (659); o la luz de las «estrellas de la noche» (661), amigas del ermitaño, del sujeto espiritual y sacrificado, del anacoreta que renuncia a la materia / «feto de astros», a la luz, hecha «residuo» (662), del becerro —falso dios adorado— del oro.

Unidos a estos ejemplos darianos de una reincidencia cualitativa, se actualizarán también los concernientes a la utilización de las mismas figuras (mendigo/rey, poeta/burgués, marginado/poderoso, representaciones que, por cierto, nos remitirían a la del harapiento, hambriento y bohemio poeta visionario, que con sus ojos había desvelado el más allá de aquella belleza engañosa, materializada en el lujo de la marcha triunfal, perteneciente al capítulo IX de la obra *La Bolsa*, de Julián Martel), de los mismos pares de contrarios con los que se describe a cada uno de estos personajes opositores, y de la misma armazón binaria, bajo la que se distribuirían los dos espacios antitéticos (Naturaleza indómita, del poeta salvaje y cósmico / naturaleza domesticada,

muerta, del jardín, o su desnaturalización, en los interiores artificiales de palacio), y sobre los cuales nos acabaremos moviendo por la dimensión de lo simbólico.

Para sintetizar la imbricación espacial-temática, según la cual, y tal y como hemos venido observando a través de las manifestaciones de este premodernismo argentino previo a la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires, por ocupar el poder burgués la posición central, al arte le corresponderían indefectiblemente los territorios de los márgenes (márgenes todos ellos, sí, pero de diferente índole), bien podría servir el plano que ofrecemos como Anexo al final de la tesis [diagrama I], y al que remitimos para poder visualizar de un golpe la mayor parte de esos desplazamientos a los que el artista se veía obligado. Cada uno de los reductos marginales que servirían de refugio al *animal estético* —el cual así lo parecía, por perseguir las presas del ideal y la Belleza— eran, como decíamos, y según se registra en el gráfico, de diferente naturaleza: sobre él se delimitan, por una parte, aquellos espacios restrictivos resultantes de un nuevo *enfoque* efectuado sobre la ciudad burguesa (que nos conducirían hasta el aislamiento, hasta el enquistamiento en los ambientes de bohemia o en el de los círculos artísticos) y, por otra, los de un *desenfoque* con respecto a ella, con el que el sujeto, escapista, iba a salir ya de lo urbano para asilarse en una esfera de idealización (idealización ofrecida, bien por el espacio natural, bien por el de la infancia), o en la de una irrealdad, a la que se llegará a través del culturalismo (canalizador de los espacios míticos reconstruidos por las referencias textuales y literarias). Asimismo, y siguiendo ese esquema visual, se constata una *proyección*, un movimiento de elevación que, manteniendo ese mismo diámetro que determina la superficie correspondiente a la base del núcleo urbano, formaría otra igual, pero paralela ella,alzada, despegada: la de la ciudad ideal, como sería, por ejemplo, el caso del París de los modernistas:

Yo soñaba con París desde niño [...]. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. [...] Y cuando en la estación de Saint-Lazare pisé tierra parisense, creí hollar suelo sagrado (Darío, 1950a: 102).

Pero a pesar de la variada condición que demuestran estos sub-, supra- o ultra- espacios, hay una esencia común a todos ellos, que no va a ser otra que la de proporcionar al artista una existencia estética, que por supuesto este nunca hallaría inscrito dentro de ese círculo nuclear, central, en el que se desarrollará la vida de su sociedad contemporánea: mercantilista, *básica*, utilitaria.

Esta situación de apremio material, que en torno a la década del 80, obligaba al sujeto espiritual al refugio o a la huida, no solo se perpetuará a lo largo de la siguiente, sino que tales márgenes, enclaves seguros para estos marginados, ganarán aun definición e intensidad. David Viñas ya nos adelantaba esa inexorabilidad del viaje estético:

El viaje estético, por lo tanto, puede ser caracterizado como una actitud no solo de distanciamiento, sino de huida: Buenos aires después del 80 se va tornando imposible: olores, chimeneas y gringos; a Europa, por lo tanto. Pero en las ciudades europeas ese avance intolerable se repite; entonces hay que buscar refugios, rincones, soledades y silencios. Si la primera revolución industrial es el trasfondo sobre el que se recorta el período utilitario del viaje a Europa, la segunda revolución [años que nos atañen, por ser aquellos aproximadamente comprendidos entre 1870 y 1914] lo condicionará mediatamente en su momento de estetización (Viñas, 1995: 48).

2.2.1.2. Una mirada al margen tras la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires. La Belleza proscrita, el divino paria. Persistencia y consolidación del artista como sujeto marginal. La continuidad de 'Azul...'

Esta brecha entre literatura y centro, entre un poder que tendía a pronunciarse *átono* cuando se hablaba del arte, pero *tónico* al hacerlo de lo político o social, y que, como hemos visto, se iba marcando ya sintomática a través de las actitudes y de las obras de algunos de los escritores argentinos colindantes con el modernismo durante esos años previos en los que este todavía no se había declarado como tal, avanzase o no en profundidad, desde luego sí parecería ir haciéndolo en oficialidad, según nos fuésemos adentrando en la etapa de los 90. Silvia Karina Lanza nos recordaba las palabras con las que Mabel Susana Agresti, en su análisis del estado y de las condiciones de la vida intelectual porteña llevado a cabo a través de una serie de composiciones de Manuel Gálvez, confirmaba justo la persistencia de esta realidad lamentable de un sujeto creador inadaptado al medio:

En la lucha del escritor novecentista por lograr el reconocimiento de su tarea se perfilan entonces dos posibilidades: abroquelarse en una posición de inadaptado, escribir para sí mismo o para un grupo muy reducido, aceptar el fracaso de sus esfuerzos y terminar en el suicidio, en el alcoholismo o la locura, o enfrentar el problema y advertir que debe adaptar su estilo y su temática a un público nuevo: la clase media (Agresti en Lanza, 2001: 146).

Prácticamente ese mismo problema de recepción que veíamos plantearse en la Generación del 80, a raíz de la cesura producida entre una escritura de altura espiritual y un público de masas cuya educación se regía por aquellos principios que lo inmovilizaban en la mediocridad, no solo se mantendrá durante los años posteriores, sino que, de alguna forma, ayudará a consolidar ese carácter marginal, minoritario, aristocrático y elitista en el que los modernistas se encapsulan. Así sucede, puesto que el culto que estos dedicaban con su creación a la Belleza seguiría representando ante la sociedad, esa actividad inútil y superflua que no va a poder integrarse en el sistema, ni ser convertida por tanto en profesión, en un medio de vida, como sí lo era, por ejemplo, el ejercicio de la política, de la diplomacia o de la medicina, al que muchos de ellos se dedicaron o, incluso dentro de la escritura, el de la labor periodística.

A este respecto, algunas de las figuras anteriores parecerán dar testimonio de esta persistencia en la marginalidad de la que lo literario, como aquel elevado producto del espíritu, continuaba siendo objeto, al significar dentro de esa estructura social así concebida un quehacer prohibitivo:

Arquetipos de la generación del 80 que sobreviven en el 900 son Cané, Wilde y Mansilla: “príncipes” de su grupo según los llama Groussac, si aparecen como inobjetable *gentlemen* vinculados a la literatura y se iluminan a través de ella, la ejercen como una ocupación lateral [...]. Ricardo Olivera, un hombre de la generación siguiente, describe este panorama: “Nadie aún en nuestra tierra ha hecho del cultivo de una aplicación intelectual el objeto único de su vida... No tenemos profesionales, sino aficionados. El libro requiere un período de gestación –muy rara vez inferior al del hombre– durante el cual exige imperiosamente atenciones cuidadosas y exclusivas. Nuestros autores –simples aficionados– lo van creando a ratos perdidos, en los intervalos ociosos de existencias consagradas a la política” (Viñas, 1996: 8).

Pero esta disposición anfibia, híbrida, a la que se encuentra sometido el escritor de esta época, encontraría en una personalidad como la de Rubén Darío signos que sugieren un cierto proceso evolutivo, de maduración: la de ese representante con determinación (no con aquel conformismo más o menos pronunciado en el que parecían haber incurrido algunos de sus antecesores) para inclinar el peso de la balanza que tasaba el cargo público y la dedicación artística, en el sentido contrario; esto es, para reorientar y dar un nuevo significado a la profesión, como fue el caso de la del periodismo, a través de una ampliación de su funcionalidad: desde aquella que la limitaba a un mero medio de subsistencia, hasta la de vehículo o difusor del arte, supeditándolo así al servicio de la creación, y logrando que esta dejase ya de ser ya la actividad lateral que era, para ocupar al fin un lugar prioritario.

Precisamente, las crónicas publicadas por Rubén Darío durante sus años de estancia en la ciudad de Buenos Aires, entre 1893 y 1898, y en especial las realizadas en el diario *La Nación*, donde su nombre era conocido de antemano, no solo contribuirían a abrirle las puertas de los círculos culturales de la capital, sino que, como medio transmisor de masas que era el periodismo, se convertiría en una ocasión válida, desde su punto de vista, para comunicar a un público mayoritario esa serie de nuevos planteamientos estéticos que él quería dar a conocer.

Hay que señalar, no obstante, que su relación con la Argentina, gracias a la cual esas bases premodernistas que allí encontrábamos acabarían alcanzando con el empuje de sus obras proyección, rotundidad, altura y cumbre, hasta hacer, de esta, la que se llegó a considerar *capital del modernismo*, según se afirmó en ocasiones, a pesar de esos indicios previos un tanto fragmentarios o dispersos: «hasta la llegada de Darío no hubo agrupación y bandería», asegura Arrieta (1959: 441), y para Ghiano, a pesar de la presencia y la influencia de Rubén, la «suma de soluciones individuales no impuso un resultado generacional sintetizado y superado en un escritor que coordine y adelante los rasgos del momento, sino que estos rasgos deben señalarse como simple aproximación de ideales a través de una época» (Ghiano, 1953: 156). No obstante, «sin pretender un magisterio absorbente, y sin reclamar siempre total adhesión hacia Darío y sus ideas literarias, es indudable que a la sombra suya nació o se fortaleció la mayor parte de los escritores argentinos que aparecieron alrededor de 1890» (Carilla, 1967: 164), y no se ha de reducir exclusivamente ese magisterio al período presencial de Rubén. Ya en Chile, en torno a 1886, este se declaraba asiduo lector de *La Nación*, considerando a algunos de sus colaboradores, auténticos maestros de la prosa periodística que le servirían de modelo:

Yo tenía, desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí (Darío, 1950a: 60).

Y ciertamente, ese deseo de figurar entre la nómina de articulistas de dicho diario, acabaría siendo una realidad para el nicaragüense:

En efecto, a vuelta de correo venía la carta del general [Mitre], con palabras generosas para mí, y diciéndome que se me autorizaba para pertenecer desde ese momento a *La Nación*. [...] Con mi cargo de corresponsal de *La Nación* me fui para mi

tierra, no sin haber escrito mi primera correspondencia fechada el 3 de febrero de 1889 (60-61).

Volviendo a la voluntad dariana de la que hablábamos anteriormente, por la que se hacía manifiesto ese intento suyo de poder transformar el canal del periodismo en un órgano de difusión masivo para sus ideas estéticas, hay ejemplos que prueban este hecho, como los artículos divulgados a través de dicho diario que más tarde serían recogidos en *Los raros*, o el de gran parte de las composiciones de *Prosas profanas*, cuya gestación había tenido lugar, como él mismo asegura en su *Autobiografía*, bien en la redacción de *La Nación*, bien en los consabidos círculos intelectuales bohemios que se formaban en torno al café, a las cervecerías, o a las reuniones de cenáculo:

Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza (115).

[...]

Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación*, y versos que fueron más tarde mis *Prosas profanas*, y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales (116).

[...]

Prosas profanas [...] causaron, al aparecer, primero en periódicos, después en libro, gran escándalo entre los seguidores de la tradición y del dogma académico; y no escasearon los ataques y las censuras, y mucho menos las bravas defensas de impertérritos y decididos soldados de nuestra naciente reforma (117).

[...]

Casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de *La Nación*, ya en las mesas de los cafés, en el Aue's Keller, en la antigua casa de Lucio, en la de Monti. «El coloquio de los centauros» lo concluí en *La Nación*, en la misma mesa en que Roberto Payró escribía uno de sus artículos (123).

Sin embargo la convergencia y complementariedad que él pretende obtener al unir los mecanismos propios de las producciones literaria y periodística, con el propósito de establecer así esa nueva relación entre el emisor y el público que al fin permitiese ampliar la recepción del hecho artístico y exonerarlo de su condición como producto marginal, exclusivamente *consumido* por las minorías, no va a ser del todo viable.

A pesar de sus intentos, de ese vaivén ondulatorio, fluctuante, definido por alejamientos y acercamientos, que Rubén mantiene entre la escritura exigida por la creación poética y la que por el contrario pide la labor del periodismo, tenderá a

imponerse finalmente esa cierta incompatibilidad que se percibe, al aplicar una voluntad de interacción entre ambos discursos. Como muestra, recordemos, por ejemplo, los motivos que ya habían provocado su salida de la redacción de *El Herald* en Chile:

Se me encargó una crónica semanal. Escribí la primera sobre *sports*. A la cuarta me llamó el director y me dijo: «Usted escribe muy bien... Nuestro periódico necesita otra cosa... Así que le ruego no pertenecer más a nuestra redacción...» Y, por escribir muy bien, me quedé sin puesto (59).

Esto no hace sino apuntar a un problema de fondo, que en realidad no soluciona, sino que incluso perpetúa, aquella escisión que veníamos observando entre la entidad estética y la de mercado. Paradójicamente, lo que Darío parece conseguir con esa tentativa de expandir lo literario entre la población, será el remarcar, si acaso, el aristocratismo de una Belleza, a la que, en definitiva, ese lector de masas, que continúa siendo burgués con todas sus consecuencias, se mostrará impermeable. Al mismo tiempo, los adeptos a ella, aun en el caso de llegar a aumentar en número, lo harían cada vez más concienciados de que su adhesión, a esta, habría de ser siempre dentro de aquellos círculos restringidos, distanciados de la muchedumbre, que diferenciaban su sensibilidad de la grosería de ese filisteo derivado del crecimiento de una clase media embrionaria que se iba afianzando.

Los códigos del modernismo se confirman, por lo tanto, descentralizados con respecto a su civilización —civilización en la que, como toda aquella que se preciase, espiritual, de Prometeo, las bellas letras deberían ocupar el lugar del centro, y no es así, puesto que los procesos evolutivos de esta obedecían a un progreso predominantemente material— y los primeros destinatarios capaces e interesados en descifrar tales códigos continuarían perteneciendo a esas formaciones de carácter casi siempre minoritario. Sobre estas bases se articula el sistema literario argentino en torno a la llegada de Rubén a Buenos Aires, a cuyo alrededor se iba a ir aglutinando aquella joven literatura del país que veía en él un impulsor, y también un digno conservador, de ese hecho estético que apenas semejaba sobrevivir fuera de las esferas restringidas de su cultivo.

En uno de los escritos dedicado al temperamento, a la creación y al grado de aceptación que podría llegar a tener entre el público la obra de un escultor, “El escultor argentino Irurtia” —«un gran artesano del ideal, que es lo que todo artista plástico debe ser» (Darío, 1950a: 364)—, y que sería recogido en *Opiniones* (1906), Darío aprovecharía esta coyuntura concreta para hacer un balance somero de cómo se recibía

entre la población de dicho territorio esa presencia activa de la figura del artista (en muchos momentos no solo referida a la de este en particular, sino también a la del artista en general). Nuevamente se traían a colación las diferencias establecidas entre un modelo de país, cuyos avances y prosperidad estarían por encima de todo cifrados en la materia, y aquel que por el contrario habría de hacerlo, como debería ser, movido por los requisitos elevados que corresponden al espíritu:

¡Un artista!

Es tiempo ya que este país sepa lo que las patrias deban a las artes. Ya el lujo dejó para el cuerpo la ostentación, la riqueza. Ahora, lo que al espíritu le toca (360).

[...]

¿Por qué la República Argentina, que hoy asombra al mundo por sus progresos materiales y prácticos, no ha de llegar a brillar en la civilización humana por sus artistas, sobre todo contando con abundancia de «espíritu primo», de talento nativo? Dígase lo que se diga, en la juventud argentina hay un tesoro colosal de porvenir (361).

[...]

Se combatió la barbarie, la tiranía, la destrucción; se cultivó la tierra, Silvano protegió los ganados; se fundaron las ciudades, llenas de industriosos y de ricos. ¿Qué falta? La llegada del Arte, la victoria de la inteligencia y del espíritu. ¡Que llegue pronto! [...] Entonces no tendrán por qué desconsolarse o abatirse los talentos jóvenes como Irurtia. La ciudad será lo que debe ser en la nobleza y decoro municipales. Las ferias rurales tendrán su contrapeso en las exposiciones intelectuales. [...] Cuide la Argentina sus talentos [...] (363-364).

De la toma de conciencia de este fenómeno social que tendía a confinar la actividad artística, aislándola, marginándola, así como del relativo fracaso de aquel proyecto destinado a conseguir una divulgación masiva de lo poético e «ideal» entre la población, nos daba asimismo pistas Darío en las “Palabras liminares” de sus *Prosas profanas* (1896), como respuesta al requerimiento de la elaboración de un manifiesto, que, después de *Azul...*, después de *Los raros*, algunas «voces insinuantes, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea –todo bella cosecha–», sí le solicitaban, pero que él no consideraría ni «fructuoso ni oportuno» (Darío, 1953: 761).

De entre las causas por las que el nicaragüense veía fuera de lugar e improductiva la realización de dicho manifiesto estético, unas las atribuía a ese *fallo* de concordancia, de comunicación y de coincidencia de códigos entre el emisor de lo poético y un receptor sin elevación mental; otras, a ese estado aún solo intuitivo, no determinativo, como se quisiera, en el que todavía creía encontrar los nuevos valedores americanos de la Belleza:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui qui-ne comprend pas*. *Celui qui-ne comprend pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouer*³⁹.

b) Porque la obra colectiva, de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo *Arte* al que se consagran (Darío, 1953: 761).

[...]

La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior (764).

Justamente entre los comentarios registrados en aquellas *Opiniones* de 1906, volvería a salir el nombre de ese Remy de Gourmont que aparece en el texto (figura representativa del movimiento simbolista francés), para referirse de nuevo al tema problemático, vacilante y zigzagueante en Darío, sobre la conveniencia o no de darse a conocer entre las mayorías, de resultar aceptado por las multitudes; algo que si en ocasiones buscaba, en otras, como la que se refleja en este caso, consideraría que era preferible evitar, puesto que dicha popularización podría acabarse interpretando como una especie de contaminación, de pérdida de altura y de vulgarización de la obra artística. Con ello no hace sino fraguar el carácter, aunque *aristocrático*, en definitiva, marginal, de insolubilidad con su medio —«Respetaba mucho su silenciosa y retirada labor, su misterio», «Sabía que era, en esta capital [París] americanizada por la *réclame* y por el industrialismo de la publicidad, lo que son los especiales diamantes y los especiales espíritus: un solitario» (Darío, 1950a: 381)—, en el cual esa expresión literaria de lo excelso, de lo ultra terrenal, de lo que no está al alcance de la comprensión de todo el mundo, parecía tener que *preservarse* en esta época (época quizás dominada, al fin y al cabo, por el personaje universal del «*Celui qui ne comprend pas*»). Este hecho tal vez sería suficiente para que se interrumpiese, o que incluso se

³⁹ Este término refleja el concepto de ese culto social a una falsa belleza, ostentosa, focalizada en la abundancia y en el lujo de las posesiones materiales, opuesta a la auténtica Belleza (divergencia entre ambas que hemos venido exponiendo a través de diferentes autores): «A mi entender, el rastacuerismo tiene como condición indispensable la incultura; o mejor dicho, la carencia de buen gusto. [...] La evolución del rastacuerismo se nota en su civilización. La extravagancia exterior en la decoración personal, en las maneras de derroche violento y copioso [...]. Ellos van, ellos y ellas, en los automóviles vestidos de cueros [...], en los magníficos carruajes, vestidos de pieles [...], indignos de sus riquezas» (Darío, 1950: 351-354).

rompiese, esa conexión entre el sujeto de lo poético y la comunidad a la que, en otros momentos históricos, este, como figura, sí representaba:

Me apresuro a escribir estas líneas porque una grave preocupación me inquieta: M. Rémy de Gourmont, autor para pocos, escritor de una *élite*, de una aristocracia mental internacional, está amenazado de la atención de todas las gentes... La prensa le solicita, el reporterismo le busca... dentro de poco me temo que el nombre suyo sea, si no popular, vulgar [...]. Vulgar en las citas, en las afirmaciones de la mediocracia escribiente: «M. de Gourmont por aquí; M. de Gourmont por allá...»; y eso es terrible... Fuera de que, como según parece, mi especialidad es la de lo «raro», mi admiración y mi afección por el autor de tanta obra excelente se basan en la intangibilidad de su vida, en su aislamiento severo, en su monasticismo intelectual (Darío, 1950a: 380).

Un año antes, en el “Prefacio” correspondiente a sus *Cantos de vida y esperanza* de 1905, aunque se reafirmaba todavía en esa idea de un Arte que, con mayúscula, inexorablemente iba a chirriar al ponerse en contacto con el vulgo, se confesaba no obstante forzado por exigencias de supervivencia, por un dictado de la necesidad, a romper esa barrera entre ambos, entre la élite a la que pertenece la creación sublime y el entorno de masas en el que campan la «chatura estética» y la «mulatez espiritual»:

Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas Profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas sí se aminora hoy con una razonada indiferencia. [...] Yo no soy poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas (Darío, 1953: 859-860).

El problema relacional del sujeto artístico con la multitud, la dinámica ambigua en la que esta conexión entre uno y otra se va definiendo por los momentos de deseo y de rechazo que con respecto a ella el individuo estético atraviesa, o la disyuntiva entre la autonomía de una Belleza ideal, encapsulada, y la de su permeabilización a la opinión pública, no son sin embargo exclusivos de Rubén. En estos conflictos podría verse una marca generalizada e identificativa del poeta moderno, como lo fue, por ejemplo, la de aquel Baudelaire que percibía un considerable «espesor de vulgaridad» en ese mundo al que se había llegado «por la vía del *progreso*», cuyo resultado sería el de un apasionado «desprecio por el hombre espiritual» (Baudelaire, 1988: 190), o el de la definitiva pérdida de la «aureola» del poeta en «el fango del macadam» (Baudelaire, 1981: 127).

En la “Epístola a la señora de Lugones”, fechada en 1906 e incluida en *El canto errante* (1907), Darío volverá a darnos información sobre su relación con esa realidad cotidiana de signo pragmático y funcional que, basada precisamente en ese culto, tan burgués, al ahorro y al trabajo, no ha de acoger a los «inútiles» aristócratas del espíritu, cuyo lugar es el de las «nubes», y cuyo gusto por lo exquisito, añadido a esa improductividad que según el filisteo los caracteriza, lo acercarán a la figura del *dandy*:

Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que
No conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
Que no soy hombre en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
[...]
Gusto de gentes de maneras elegantes
Y de finas palabras y de nobles ideas (Darío, 1953: 1023-1024).

Dentro de esta misma composición, el nicaragüense reincide en esa condición dual, contradictoria, pero, al fin y al cabo, moderna, que atrás nos daba a conocer en el “Prefacio” de sus *Cantos de vida y esperanza*, la cual lo impelía a dirigirse a las muchedumbres, aun cuando su autoconsideración como poeta estaba muy lejos de pertenecer a estas; sin formar parte de ellas, no evita cierto roce con las mismas, aunque sea fugaz, puesto que en realidad sabe que dicha aproximación es un requisito tanto para su poética (exigencias del emisor-receptor) como para su propia existencia (exigencias sociales, laborales).

En los siguientes versos —y siguiendo una conducta muy similar a la mantenida por Baudelaire ante dicha entidad profusa y multitudinaria, con la que atestigua que «No a todo el mundo le es dado tomar un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; [...] Multitud, soledad: términos iguales para el poeta activo y fecundo. Aquel que no sabe poblar su soledad no sabe tampoco estar solo en medio de la muchedumbre atareada. [...] El paseante solitario y pensativo obtiene una embriaguez singular de esta comunión universal» (Baudelaire, 1981: 39) —, Rubén se adentra en esa marea humana de necesidades básicas, para tomar también su «baño de multitudes»:

A veces me dirijo al mercado, que está
en la Plaza Mayor. [...]
Me rozo con un núcleo cresco de muchedumbre

que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
[...]
A veces me detengo en la plaza de abastos
como si respirase soplos de vientos vastos,
como si se me entrase con el respiro el mundo (Darío, 1953: 1025-1026).

No obstante, entre ellas, su individualidad aunque *toca*, nunca parece llegar a confundirse: podría decirse que esos intentos de inmersión los solería llevar a cabo de un modo *profiláctico*. De la cotidianeidad, del prosaísmo, de la vulgaridad, de ese mundo de intercambios comerciales, el poeta que es, siempre tenderá a la poetización, al embellecimiento, a la trasmutación del componente real en el de lo ideal. De este modo, «las payesas» que él observe en el mercado de “La epístola a la señora de Leopoldo Lugones” acabarán teniendo «cuerpos de odaliscas», los frutos y las hortalizas, la cualidad exótica que nos «hablan de las Arabias y las Andalucías», o las «calabazas y nabos», se convertirían en asuntos temáticos que, según expresa en estos versos, despertarían el interés de un poeta simbolista y de una de las figuras más prominentes entre los círculos artísticos parisinos de principios de siglo: «Madame Noailles y Francis James juntos» (1025-1026).

Estas conversiones estéticas no dejan de ser en el fondo una técnica de distanciamiento (más que de aquel acercamiento que se pretendía) entre Darío y ese personaje de la multitud al que él tenderá a modificar usando su visión *azul*, y pasándolo por el filtro de sus percepciones literarias, con el fin de depurarlo, librándolo de la vulgaridad que declara aborrecer, y así poder sentirse entonces quizás a gusto entre él durante esos instantes de contacto.

Como veíamos, el instrumento del periodismo en el que Rubén veía un potencial para expandir su individualidad estética entre el público, sufre más o menos este mismo proceso de pretensión de *embellecimiento*, de elevación, en el que las separaciones o la accesibilidad entre los códigos de ambos, entre ambos medios, no están del todo claras. A fin de cuentas, lo que parece traslucirse en el nicaragüense no es tanto una intención de acercar esa aristocracia del pensamiento, de la él que se siente poseedor, a las masas, como la de llegar a un punto en el que dicha masa devenga en una mayoría aristocrática; esto es, de conseguir Darío esa recepción multitudinaria y favorable de sus obras entre el público, no implicaría que su literatura hubiera sucumbido a un proceso de popularización (en el sentido peyorativo), sino que hubiese sido el pueblo el que se aristocratizase, el que hubiese cambiado su sensibilidad. Se

lograría así que el arte —el Arte, como él lo expresa en tantas ocasiones— acabase ocupando finalmente ese ansiado lugar central, y no marginal, dentro de la civilización y de las actividades primordiales de esta.

Coherente con este planteamiento, puede interpretarse esa voluntad suya de modificar, de hacer superior, de *embellecer*, como también *embellecía* a las multitudes en su roce con ellas, el prosaísmo propio de esa escritura periodística de los «*repórters* comerciales, los de los sucesos diarios» (Darío, 1950a: 880). El cambio debería efectuarse sobre aquellos que solo escriben «para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre» (881), y que sí contaban con una extensa recepción entre el gusto de aquella mediocridad tan numerosa, contemporánea a él, hasta confundir y aunar sus códigos con los literarios, pretendiendo conservar tras ello, eso sí, el mismo número vasto de lectores con el que contaban los diarios; de tal forma, la literatura, y no ya el periodismo, podría asimismo instituirse al fin en un medio de vida:

Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. [...] Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *réporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta estos pueden ser muy bien escritores que hagan de un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos capítulos de libros fundamentales [...]. Hay crónicas, descripciones de fiesta o ceremoniales escritas por *réporters* que son artistas, las cuales, aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y eso pasa (Darío, 1950a: 880-881).

Evitar la marginación de la creación artística vendría a ser, en suma, equivalente a conseguir que esta se acabase convirtiendo en un producto apetecible de consumo, aunque, tal y como ya expusimos, la estrategia no pasase por adaptar, por rebajar, dicha producción a los gustos del vulgo, sino por cambiar la sensibilidad de este, instaurando en él la capacidad para la Belleza.

A este respecto, las posibilidades que Rubén parecía creer hallar en el periodismo como puerta que abriese el acto creativo a la sociedad, también las veía Noé Jitrik como parte de aquellas contradicciones, inherentes al modernismo en sí, bajo las cuales se desarrollaría este movimiento. Desde su punto de vista, ese canal editorial del diario bien podría constituirse en una lanzadera comunicadora, en una correa de transmisión y en una actividad productiva, intermedia e intermediadora, entre los que él consideraba el «campo industrial» y el «campo poético»:

[...] tenemos un campo industrial y un campo poético; lo que los pone en contacto puede ser no conceptos o términos –relación superestructural– sino alguna actividad productiva que significándolos a un mismo tiempo puede haber creado las condiciones para su reunión o vinculación. Esta actividad pudo haber sido el periodismo, a caballo de la industria y la poética. [...] el movimiento modernista ha encontrado un escenario perfectamente montado en revistas y diarios [...], intuyendo que allí estarían ya los espectadores, dispuestos a aplaudir un triunfo o denigrar una derrota [...]. Ante todo, el periódico parece ser un compendio de todos los rasgos que pueden describir al industrialismo en una de sus vertientes: es multiplicador, es acumulador de materia prima, lo justifican y lo modifican criterios tecnológicos, es resultado de técnicas especiales, es exhibidor, etcétera [...] (Jitrik, 1978: 97-98).

Desde esta perspectiva, quedaría probada una prometedora suficiencia del periodismo para encarnar conjuntamente las condiciones de esos dos campos, y así, tal vez, erigirse como aquel espacio real en el que se hubiese producido el pasaje de uno a otro.

Ana Suárez Miramón también subrayaba esa cualidad difusora de la prensa por la que, además de la satisfacción económica, esta le daría al autor literario una oportunidad para «salir del anonimato o del círculo minoritario que proporcionaba el libro y acceder a un público más general» (Suárez Miramón, 2006: 60).

Sin embargo, a no ser en el caso concreto de ciertos periódicos o revistas que, con respecto a la orientación de sus contenidos, incluyesen también aquellos que respondían a intereses culturales no superficiales o más o menos especializados, esto no acontece exactamente de ese modo, puesto que, al fin y al cabo, lo más extendido fue que se produjese un desfase de códigos, por el que escritor modernista acabaría sintiéndose subordinado a los que eran pertinentes de las publicaciones del diario; este hecho revela un efecto, como ya indicamos, totalmente contrario al que se esperaba de aquella intención inicial encaminada a imponer la altura de lo poético entre las masas, para *centralizar* de una vez por todas la actividad del arte dentro de la estructura determinada por una sociedad que lo venía desplazando:

[...] el modernismo [...] se presenta a sí mismo como un código primero, casi absoluto; en el diario, en cambio, los modernistas deben plegarse a un código que es segundo, mediador, comunicativo, hiperideologizado. En principio se trata de una sustitución, no de un sometimiento pero, no obstante, es posible que esta sustitución haya sido vivida como sometimiento y, por lo tanto, que haya nacido en los modernistas, que aspiraban al triunfo de su código, una no demasiada secreta envidia respecto del otro que debían aceptar en su circulación social y al que debían plegarse para seguir viviendo (Jitrik, 1978: 101).

Viendo Darío tal vez truncada la tentativa de sustituir el código periodístico por el literario, poniendo este al servicio del segundo para propagar a través de él su ideología poética entre el mayor número de lectores posibles (situación un tanto anfibológica, que parecerá desembocar con frecuencia en el indeseable sometimiento del que se sintieron objeto los escritores modernistas, como el referido por Nitrik en el texto arriba citado), no resultarán extrañas todas aquellas declaraciones suyas con las que, desdeñando «la gloria que dan los periódicos», el nicaragüense acabaría desambiguando en muchos momentos de su vida la dudosa convergencia de estas dos escrituras, y, conjuntamente con ellas, la de estos dos públicos. Acorde con tales conclusiones, su postura aparecerá habitualmente dividida entre unas letras *puras*, concebidas por y para su espíritu, y aquellas *contaminadas*, impersonales, instrumentalizadas, pero rentables, que, a causa del éxito obtenido entre las multitudes, se perpetuarán aunque solo sea transformadas en un medio válido para asegurar la subsistencia: «Y si la carencia de una fortuna básica me obligaba a trabajar periodísticamente, podía dedicar mis vagares al ejercicio del puro arte y de la creación mental» (Darío, 1950a: 206). Con esto nos dará a entender que la expresión del arte, la de ese arte concebido como un don supremo y autónomo que no esté destinado a servir a otros intereses fuera de él mismo, terminaría siendo un fenómeno restringido exclusivamente a minorías que supiesen y que quisiesen participar de una «religión de la belleza inmortal», de «la palabra de los escogidos»:

Hay, hijo mío, en esta existencia, para los que nacen con el divino don de los poetas, muchas serias obligaciones que cumplir, muchas graves tareas que llenar. Primero es amar la Lira sobre todas las cosas, pues es regalo de Dios. [...] tener el arte en su valor supremo y no como asunto de pasatiempo o industria de Moussion; no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas, que tienen la vida de un sombrero de mujer, sino el resplandor del verdadero astro, la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas. No creas en la gloria que dan los periódicos, ni en los elogios de compañeros interesados, ni en las sonrisas que tengas que pagar con aplauso de reciprocidad. No seas *snob*, y con los innovadores y con los estacionarios, lo único que debes hacer es tener talento. [...] trabaja, aspira, tiende siempre hacia la altura (Darío, 1950a: 882)⁴⁰.

Tras estas manifestaciones, poco parecía haber quedado de aquella prometedora oportunidad que Rubén esperaba recibir y que, ya en torno a 1890

⁴⁰ El destinatario de estas advertencias era el joven escritor argentino Alberto Ghirardo, para quien Darío escribiría estas líneas a modo de carta prólogo a su obra *Fibras*, en 1895.

realmente añoraba de la prensa en general. Si en ella había visto cualidades para la transmisión, como las de una «hoja del árbol del progreso, que siempre debe ser llevada por formidable viento a levantar las muchedumbres, a enseñar al pueblo, a difundir santos entusiasmos y regeneradoras ideas» (Darío, 1950b: 125), este órgano editorial acabaría manteniendo esa tendencia a convertirse, según su opinión, en una plataforma destinada a propagar, casi en exclusiva, crónicas de contenido más o menos escandaloso, frívolo, mundano, siendo estas las únicas que por lo visto despertaban a los lectores de su indiferencia. Su expresión, además, se adaptaba a una forma que abundaría en la descripción inútil del detalle irrelevante, o en cierta parquedad y pobreza estilísticas más propias del telegrama. Todo esto hacía que quienes, al igual que él, reconocían en el oficio de la escritura un sacerdocio, sintiesen vergüenza tras comprobar cuál era el habitual estado de este aparato difusor, que lamentablemente «convierte la tinta en lodo y la pluma en puñal» (Darío, 1950b: 123).

Por lo tanto, en el panorama que se nos presenta, aquellas expectativas preliminares parecen no llegar a cumplirse, al menos en el grado en el que sería deseable, y la prensa más extendida, lejos de representar una ayuda para el arte, de determinar ofrecerse como un vehículo favorable con miras a la instauración y al asentamiento de este dentro del seno de su civilización, se transformará quizás en una amenaza para el mismo, por su capacidad para degradar lo sagrado que se supone acompañaba a los nobles asuntos y a las Bellas formas:

Las letras nada pueden adelantar con el crítico de pacotilla, que primero y principalmente se ocupa del color del sombrero del poeta que del pensamiento y belleza de su poema. Las artes bien deben maldecir al cronista curioso que se introduce en la vida privada del estatuario o del pintor, antes de ocuparse del golpe creador de su cincel, o de los colores soberbios de su paleta. Todo está amenazado por el nuevo diarismo. [...] cualquier principiante, cualquier vago que busque una buena salida a su *far niente*, toca las puertas del periodismo y corrompe lo sagrado (Darío, 1950b: 124).

Se confirma, pues, la inviabilidad real de poder obtener un ensamblaje satisfactorio entre el quehacer poético y el periodístico. De esta relativa imposibilidad nos hablaba asimismo Noé Jitrik, ratificándose ante ese resultado terminante, con el cual se concluye que si inicialmente existía en el sujeto modernista una tendencia a ver en los diarios aquel «terreno donde el triunfo era apetecible», este sería a la postre repudiado por él, ya que «el triunfo que se podía obtener no estaba en función de los valores superiores, que solo la poesía podía vehiculizar» (Jitrik, 1978: 101). Es más, a la

clase de aislamiento en el que este tipo de creadores se solían encontrar inmersos, Jitrik añadirá términos y frases para calificarlo, que potencialmente hubieran podido salir de la boca, del pensamiento y del sentir del mejor de los representantes del modernismo, con sonidos, que, como él mismo precisa, quizás fuesen eco de aquellos que se oían en “La canción del oro”:

[...] no es [el del modernista] un aislamiento humillado ni deprimido sino autosobrevalorado, capaz de enfrentar combativamente esa realidad hostil porque posee las orgullosas armas de la perfección (que se hinca en un sistema de producción superior) y la originalidad (que alimenta la superioridad de dicho sistema). “Somos mejores o únicos”, podrían haber declarado los modernistas, o, lo que es lo mismo “cosmopolitas y eruditos y solos” “y por eso no nos inquieta estar aislados, no nos importa que esta sociedad filistea, rastaquère, burguesa, nos rechace, tenemos las dos piernas de la verdad de la producción y con ellas caminamos”. Si bien es posible que estas frases nunca hayan sido dichas también es seguro que interpretan lo que un texto como “La canción del oro”, de Rubén Darío, está queriendo sintetizar (Jitrik, 1978: 87).

Recordemos, además, que este orgullo con el que el sujeto acataría su reclusión en los espacios dictaminados por su yo poético, su distanciamiento y su separación del mundo vulgar, lo dejaba filtrar Darío en aquellas “Palabras liminares” de sus *Prosas profanas*, aferrado a la idea de que, ante la tónica dominante de la sociedad del momento, era necesario ese encierro voluntario que preservase al divino poeta en la Belleza, alejado del alcance de un exterior dominado por lo ordinario, por la necedad y por lo grosero, reafirmando así una suerte de autocomplacencia en tal estado de marginación preclara, de la que nos haría sabedores. Y lo hacía, con afirmaciones tan expresivas como aquella en la que se vanagloriaba al admitir que «A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa», «¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en el que me tocó nacer»; y es que «a un presidente de República» (Darío, 1953: 762-763) no podrá saludarlo en el mismo idioma con el que se dirigiría a los habitantes de aquellos reinos ideales, envueltos, como los de estas *Prosas*, en la lejanía del ensueño. Exactamente ese ensueño en el que se busca asilo, contará con un poderoso enemigo en la conjugación formada por utilidad y progreso: «El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio, en cuanto que se ha circunscrito a la idea de utilidad» (Darío, 1950a: 545).

Un retraimiento de esta índole sería justo una de las causas por las que el artista se definirá como *maldito*, porque también lo es el arte, cuyos principios colisionan con aquellos que prevalecen en la civilización de su tiempo, y su

obligatoriedad, la de este aislamiento *aristocrático*, semejaba ser la misma que ya movía a los franceses —en los que Rubén había encontrado una parte importante de sus modelos, así, «Y en mi interior: ¡Verlaine!» (Darío, 1953: 763)— a diferenciarse, nimbados por la palabra poética, por encima de la multitud:

Poetas malditos, robadores de fuego, cinceladores impermeables (que de todo hubo) reclaman un dominio aparte para la poesía, y todos, por encima de diferencias temperamentales y de intenciones estéticas, entienden lo lírico como cosa distante y superior a las demás actividades humanas. Leconte de Lisle reniega del pueblo francés, “pueblo de oradores y soldados”, “ciego y sordo para el arte”. Sully Prudhomme sitúa el papel del poeta “en el ideal austero y discreto de aislarse de la multitud”. Rimbaud grita alborozado ante la obra suya y la de sus contemporáneos: “La poésie ne rythme plus l’action”. Mallarmé sostiene que el poeta debe mantenerse aislado, trabajando en el misterio y “de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite...”. Y de Verlaine, ya sabemos: “De la musique encore et toujours” (Marinello, 1959: 24-25).

Lo que finalmente se entresacará de estos tanteos entre el público y la creación estética, es una comprobación de cómo esa discordancia habida entre las condiciones de un emisor, que lo es del ideal, y las de un receptor burgués, más interesado en asuntos que respondiesen a una finalidad práctica, material y utilitaria, parecería hacerse resistente, y, por lo tanto, paralelamente, también se iría consolidando ese carácter restringido, marginal con respecto a las actividades centrales de la sociedad, que habría de definir a los ámbitos en los que lo artístico iba a ser recibido.

Tal y como Rubén sostuvo en más de una ocasión, sería necesario, pues, un fomento y una educación de la sensibilidad entre la población para que, poco a poco, esta quisiese y aprendiese a mirar al *azur* y no a la Bolsa, según se vislumbraba ya en una pequeña parte de la juventud de la época; siendo el significado que él otorgaría a ese azur o azul, el del ensueño, el del color del arte, el de lo celeste, lo oceánico o el zafiro, el de lo homérico y el helenismo, según él mismo detallaba en *Historia de mis libros* del año 1909 (Darío, 1950a: 197).

Esta impresión sobre la existencia de un círculo de acólitos, proclives a la recepción de esas esencias poéticas que sin embargo chocaban «contra el hombre práctico y seco», como lo hacían las «del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara» (Darío, 1950a: 199), y que eran signos del enfrentamiento entre la sociedad y el artista que Darío había reflejado en “El rey burgués”, la tendrá este autor en el momento de su llegada a Buenos Aires.

El favor de estos grupos bonaerenses de minorías aparece de algún modo registrado en algunos de los escritos de Rubén, como aquel en el que este evaluaría retrospectivamente ciertos aspectos *ambientales* que habían acompañado a sus *Prosas profanas*, de 1896, obra precisamente inscrita, junto con *Los raros*, en el período correspondiente a sus años de estancia en la Argentina.

Si bien la sociedad de este país, llena de tráfigos comerciales según sus valoraciones, aún no estaba preparada para una comprensión y, por lo tanto, para una aceptación generalizada de estos productos forjados por el ideal y por la Belleza, Darío la distingue, sin embargo, de aquellas que en su tierra natal o en otras vecinas eran exponentes de un estado de civilización todavía embrionario, lo cual suponía un obstáculo constante para el desarrollo de ese arte cuyo «culto absoluto de lo bello, independiente de lo útil y de lo moral», resultaba habitualmente frenado por «la indiferencia de burgueses obtusos y chatos», o por «el cretinismo»⁴¹. Frente a estas geografías, admitirá que la República Argentina habría representado para él «un magnífico refugio», puesto que la tradición intelectual que allí encontraría iba a poder ofrecerle, a diferencia de la de otros lugares como era el caso de los anteriores, «un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas», aunque esa buena disposición y esa afinidad de sensibilidades que él aguardaba y agradecía, se hallasen, según anunciábamos, únicamente localizadas dentro del cerco de aquella serie de agrupaciones de élite, alejadas del gusto y del sentir de las mayorías; este era el contexto, marcado por simpatías, pero también por la hostilidad, en el que habían emergido los poemas de sus *Prosas profanas*:

Ellos responden al período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria. [...] Si en Francia abundaba el tipo de Remy de Gourmont, «celui-qui ne comprend-pas», ¿cómo no sería entre nosotros? Él pululaba en nuestra clase dirigente, en nuestra general burguesía, en las letras, en la vida social. No contaba, pues, sino

⁴¹ Obstáculos contra los que precisamente Rubén considera que un autor como su amigo Narciso Tondreau (con quien, durante su estancia en Chile, compartiría vida intelectual, demostrada, por ejemplo, en sus frecuentes tertulias sobre las tendencias literarias en el París de la época: decadentes, simbolistas, parnasianos...) tendría que luchar, dada la condición y la concepción poética de alguno de sus libros; así sucedió con *Asonantes*, obra que no contó ni con el éxito ni con la fama, y en la que Darío había visto a un Tondreau convertido en sacerdote del arte, pues «el arte es su religión, el azur», a un Tondreau con «amor a la eterna belleza, con verdadera emoción estética», algo incomprensible e inútil a los ojos del filisteo. Así lo indicaba concretamente en el prólogo escrito para dicho libro (Darío, 1950b: 61-62).

con una «élite», y sobre todo con el entusiasmo de la juventud, deseosa de una reforma, de un cambio de su manera de concebir y de cultivar la belleza (Darío, 1950a: 204-205).

De esa pugna intelectual a la que se ve forzado, aunque no sin contar en tal combate con el apoyo de aquel círculo de compañeros y seguidores de los que había conseguido rodearse en Buenos Aires, nos daría testimonio uno de ellos: el argentino Alberto Ghirardo, al que el mismo Rubén había descrito como un «bizarro poeta, entonces casi un efebo, pero ya encendido de cosas libertarias» (Darío, 1950a: 112), integrante de muchas de aquellas reuniones convocadas en nombre de lo bohemio y que, por realizarse bajo dicho nombre, estarían marginalmente garantizadas.

En el prólogo que en 1917 este joven militante literario —pero, a diferencia del *purismo* modernista, también político, lo que haría confluir la finalidad, el criterio y la concepción de estos dos discursos en uno solo— escribiría para *La caravana pasa* (1903) del nicaragüense, se daba fe de los escollos que a lo largo de su andadura habría de salvar un auténtico «peregrino del arte». Así, zaherido por los necios y por los que no entienden, no era de extrañar que, según las estimaciones de Ghirardo, Darío, como productor y consumidor de la Belleza que era, se descubriese perseguido, calumniado y ofendido en el curso de su carrera de escritor «por el insulto, rastreado y baboso, de toda especie de pedantes y pendolistas sin estro, anquilosados y grises moluscos sin alma y sin brillantez», o «por el cúmulo de analfabetos zafios y leguleyos circundantes» (Ghirardo, 1917: XI-XII). A pesar de su enfrentamiento con una vida mísera, por cuanto esta había de pretender mantenerlo inútilmente atado «por el corazón y el estómago, a la piedra de sus molinos», el autor de este prólogo considera que Rubén, en «pleno vértigo de iluminado», sería capaz de hacer prevalecer la idealidad de la Belleza, «envuelto en el *Azul* de sus ensueños» (XII), prolongando tal brega entre la oposición de la sociedad y la defensa de su arte, como una constante. Esta contienda estaría presente en la pluralidad de escenarios geográficos por los que transcurre su existencia, cuya diversidad iba a determinar también, en gran parte, las diferentes etapas por las que atravesará su obra. Argentina no es una excepción, y allí este caudillaje de sus ideas estéticas continuaría exigiendo una actitud general de lucha, aunque entre los ya referidos reductos que le daban acogida su credo sí contase con el favor y con el eco de aquella escasa élite constituida por los «elegidos de su espíritu», preparados para superar con el magisterio de su vuelo una rasa y lamentablemente crasa realidad:

Ha llegado a su primera y grande etapa. Allí, en la Argentina, trabajará denodadamente, luchará como un esforzado, bandera y verbo de su arte, contra todo y contra todos. Convertido en fuerza dinámica, reunirá a su alrededor a la flor de la juventud llena de ideales y deseosa de expandirse; fundará revistas donde ensayarán sus vuelos los pichones que hoy tienen alas de cóndor; hará periodismo alto, fuerte, educador, sin mácula; será caudillo literario, a cuyo paso se abrirán rosas perfumadas y ardientes y se erguirán cactus malignos y punzadores; hará oír su palabra serena, armoniosa, llena de fuego y de música extraña y sugestiva, en defensa de su credo renovador; [...] y, por fin, en el cenáculo nocturno, rodeado de los elegidos de su espíritu, agitado y nervioso, presa del estimulante alcohólico y trágico, será siempre el apóstol del arte, exaltado hasta el delirio si queréis, embriagado hasta la locura, pero soñando, perennemente con la belleza y la luz (Ghiraldo, 1917: XIII-XIV).

Leopoldo Lugones redundará en esta iconografía del poeta como ave cantora maltratada, incomprendida o ignorada por la sociedad, al preguntarse qué es lo que realmente distingue a estos seres que, como Rubén Darío, «alondra y ruiseñor, simultáneamente», lo son de lo absoluto, «un ser constituido de alas, melodía y luz» (Lugones, 1919: 259) que en todo aquello que expresase nada debería haber de ley científica, de principio filosófico, de máxima moral o de prescripción política, según su criterio. Siguiendo estas imágenes que el argentino emplea con profusión, más allá de los refugios en los que cohabitan con sus congéneres de la Belleza, estas almas de «perpetuo cantar» se sentirán heridas al resultar agredidas por un medio degradado, aferrado a la tierra, sin voluntad ni comprensión para la elevación, al que se definirá literalmente como una turba embrutecida, cuya respuesta instintiva ante este tipo de especies de altura en las que solo reconocen un estorbo, puesto que parecen no adaptarse a las prioridades y a los principios que marcarían el programa de sus ocupaciones diarias (un programa que se basa en el trabajo y no en el *canto*), sería casi siempre la de arrojarle piedras:

Lo que es, efectivamente, un poeta, la gente no sabría decirlo. Cuando el trájín diario la rebaja a la condición de acémila, y así pasa cargando su triste vida, furiosa de afán, resoplante bajo su saco de oro, suele creerlo inútil porque canta. En vez de alegrarse con aquel regalo de belleza cuyo objeto es conservar un poco de dignidad humana sobre la turba así embrutecida, arroja una piedra al pájaro o le reprocha con vileza los cuatro granos que come sin pagar. [...] Entonces ocurre este fenómeno conmovedor: el pájaro herido canta todavía; porque pena y regocijo, todo es para él un perpetuo cantar. Y un día cuando se muere tal cual mueren los pájaros, como del aire, y entonces viene a verse cuán poco estorbaban en realidad, y que ni era para reprochárselo por lo mucho y bien que cantó, el vago asombro de la gente parece contener un remordimiento tardío (Lugones, 1919: 260).

Asimismo, fueron otras aportaciones, como las de aquellos recuerdos que en concreto recuperaría Rubén desde la perspectiva temporal y personal de su

Autobiografía, las que nuevamente habrían de certificar, de entre las condiciones de ese Buenos Aires en el que este era un recién llegado, tanto la existencia de terrenos abonados por un *azul* de su tono, azul dariano, equiparable a las sustancias de lo ideal y del ensueño, así como la confirmación recurrente de que tales presencias prácticamente se limitarían a aquellos sectores de carácter minoritario, fuese la bohemia u otra clase de agrupaciones más formales, en los que estos entusiastas de lo Bello se sentirían comprendidos y aceptados por ellos, al margen de la sociedad *al uso*.

El interés por este tipo de realidades ultramundanas, propias de los aspirantes a una *aristocracia del espíritu* que los distanciaba de aquella multitud formada por una abundancia del «*celui-qui ne comprend-pas*», aunque era escaso, les daría ocasión para reunirse y compartir, escindidos de ella, lo *divino* de los ideales del arte, de las aspiraciones estéticas, pero, además y a la par, lo *humano*. Para esto último parecían también idóneos los escenarios ofrecidos por aquellas noches itinerantes de una ciudad insomne, pródiga en cervecerías, bares y cafés, en los que estas sensibilidades tan poco ordinarias encontrarían ese ambiente de libertad, propicio a la hora de participar en un tipo de vivencias sin reglamentos, obligaciones o disciplina. Según había llegado a manifestar en cierta ocasión Théodore de Banville (véase Galtier, 1973: 44), el café representaba un paraíso de civilización, el último e inviolable cobijo del hombre libre, un sitio en el que lograr soñar ampliamente sin las ligaduras impuestas por *el día a día*, por las vulgaridades del hogar, sin las preocupaciones cotidianas, que eran las que en definitiva ahogaban, reducían y sometían al ser humano.

Podría decirse, entonces, que lo que la bohemia iba a brindar a esta especie de hermandades unidas por el arte, de sensibilidades afines fuera de lo común, era un enclave posible de *socialización*, entendiendo dicho término en un sentido extenso, que no parecería viable fuera de las lindes de tales agrupaciones, puesto que más allá de ellas, el medio habitual, el del disciplinado y productivo trabajador burgués, se les presentaría como un territorio hostil.

Este último tipo de experiencias *golfas* que los congregaba contribuiría pues a que tales artistas parecieran portar cierto halo *maldito* añadido de desorden, de rebeldía, de ruptura, no solo ante las costumbres del laborioso burgués, sino ante la mirada de los que además los contemplaban desde algunos círculos de cultura que se ceñían al encorsetamiento y a la solemnidad, bastante acusadas en algunas instituciones intelectuales más *clásicas*, más rancias, de ese momento. Precisamente una de las

figuras que acompañarían a Darío en su deambular por las noches bonaerenses, Charles de Soussens —a quien aquel definiría como excelente aeda suizo, fiel a sus principios de nocturnidad, y con quien, por compartir vivencias en el París *sonámbulo*, nos recordarían, ambos, a aquella pareja de *malditos* formada en su día por Verlaine y por Rimbaud— haría hincapié en la diferenciación de estas dos clases de formaciones. Si unas se integraban en el ambiente «momificado», como por ejemplo lo era el de los «viejos pontífices del difunto Ateneo», órgano que no satisfacía las expansiones renovadoras, libres de etiqueta, que tanto Rubén como él necesitaban (y en el que, por cierto, se libraría la batalla entre ateneístas y modernistas), las otras, por el contrario, lo harían en el bullicioso, joven y flexible entorno ofrecido por los establecimientos frecuentados por la bohemia.

Lysandro Z. D. Galtier, en un estudio sobre la atmósfera literaria del Buenos Aires en el que Soussens se vio inmerso y destacando la representatividad que con respecto a ella mantuvieron estos espacios marginales, enclaves de reunión de los que serían denominados cenáculos («donde se congregaban simplemente los escritores y artistas para celebrar sus tenidas o tertulias —cenaran o no en ellas») o capillas —así nombraron, «por analogía con el vocablo eclesiástico, a los grupos de escritores que se inclinaban hacia un mismo credo o tendencia artística» (Galtier, 1973: 45-46)—, recogía parte de las declaraciones en las que justamente Soussens separaba de forma rotunda la rigidez característica de ciertos grupos de cultura oficiales, esclerosados por sus normas *clásicas*, del desenfado y aperturismo reinante en aquellos que, con un espíritu audaz, iban a ser constituidos como alternativa *escandalosa*, como una disyuntiva a tal oficialidad, y en los que las nuevas doctrinas de los apóstoles del arte tenían cabida y también a sus seguidores:

Sin embargo, el Ateneo no bastaba a nuestras expansiones ¡ay!, entonces primaverales y, a la media noche, cuando clausuraba sus puertas severas buscábamos refugios de más gaya ciencia. En la cervecería de *Luzio* teníamos el salón de los suizos, en lo de *Monti*, un jardín grande como un pañuelo, en el *Aue's Keller* —reservada para nosotros— una mesa de roble macizo, góticamente tallado [...]. Los comensales éramos, con Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Eugenio Díaz Romero, el panameño Darío Herrera, Armando Vasseur [...], el vasco Grandmontagne y, a veces, el malogrado poeta Carlos Ortiz, el elegante Leopoldo Díaz o el grave y bondadoso Luis Berisso. Empero en nuestras bulliciosas reuniones, que contrastaban ferozmente con la etiqueta del Ateneo, eran infaltables dos espíritus más que traviesos, endemoniados: el terrible Alberto Ghirardo y el abominable Pepe Ingenieros... (Soussens en Galtier, 1973: 42).

Estas actitudes bohemias, unidas a los planteamientos ideológicos y estéticos de los que en ellas se reafirmaban, eran entendidas como algo subversivo. Rubén Darío, sin ir más lejos, no dejaba de vanagloriarse de esa voluntad sediciosa que a él, como a otros que con este compartían tales planteamientos, lo movía a insubordinarse contra la plana mayor de la intelectualidad, confesando hacer «todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca» (Darío, 1950a: 128), según rememora en algún momento de su *Autobiografía*: «Esta asociación [el Ateneo], que produjo un considerable movimiento de ideas en Buenos Aires, estaba dirigida por reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte. [...] fomentaban las letras clásicas y las nacionales, y los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental» (127-128). Esos jóvenes agitadores, entre los que él mismo se incluía junto a nombres como los de Ángel de Estrada, Lugones o Ingenieros, y a los que daría el calificativo de «vibrante grupo del Ateneo» (129), no solo tenían la misión de producir muchos versos, muchas prosas (algunos de estos escritos, en su opinión, detonantes y explosivos), o revistas de poca vida, sino de fomentar ese espíritu de disipación, que se manifestaba totalmente opuesto al de la severidad por la que se regía lo académico: «y en nuestras modestas comidas a escote creábamos alegría, salud y vitalidad para nuestras almas de luchadores y de *rêveurs*» (129).

Empleando los términos utilizados por Delia Kamia para relatar la irrupción de estos sujetos de desorden en una institución ya asentada y prestigiosa como la del mencionado Ateneo, tales actividades parecían llegar a incurrir incluso en una especie de profanación:

Viejo a los ocho años de haber nacido, su local de la calle Florida sufrió la invasión de concurrentes que, si al principio parecían admiradores y aprendices de aquellos patriarcas de las letras hispanoamericanas, pisaban cada día con más fuerza la deshilachada alfombra roja, que parecía destinada a amortiguar los pasos en el *sanctum sanctorum* lírico» (Kamia, 1968: 206).

La entrada de estos en el que se presenta como un reputado santuario de las letras, continúa siendo descrita a continuación por la misma autora bajo esa fórmula que, en este hecho, nos seguirá sugiriendo un acto bastante cercano a lo sacrílego: «La horda de jóvenes se permitía desparramar por el sacro tapiz los peligrosos gérmenes del modernismo, y contaminar la atmósfera con destempladas e insólitas ideas» (Kamia, 1968: 206). En contraste con este tabernáculo, surge la taberna como espacio idóneo

para acoger las alegres y ruidosas fiestas de las que estos contertulios participaban, liderados, con frecuencia, por Rubén Darío, a quien la joven generación de literatos argentinos lo había recibido «como el campo seco a la lluvia que fertiliza una tierra estéril» (Kamia, 1968: 206).

Ese ambiente tan poco ortodoxo, sin compostura, un tanto transgresor, marcado por la relajación y por el humor, en el que actitud vital y literaria se estarían conjugando en la mayoría de las ocasiones simultáneamente, no deja de traernos a la memoria aquella disparatada formación que, con semejantes características, ya mencionábamos en torno a la Generación del 80, el Club del Esqueleto, y entre cuyos participantes figuraba, por ejemplo, Eduardo Wilde. En la época de Darío, y coincidiendo con el declive del Ateneo, del cual no obstante, y a pesar de su discordancia mostrada frente a determinados principios de este, el nicaragüense había entrado a formar parte, la entidad que hasta cierto punto podría considerarse heredera del Club del Esqueleto fue La Syringa. En esta confluirían las inquietudes generadas por los nuevos conceptos y por las nuevas formas de la creación artística, pero también las que llevarían a sus integrantes a revelarse, desde comportamientos quizás extravagantes, contra el convencionalismo y contra la solemnidad propia de algunas esferas intelectuales *al uso*, a las que consideraban asfixiantes. Este último aspecto lo cumplirían a través de esos encuentros presididos por un solazamiento tan humano como literario en la camaradería, arbitrados por el ingenio, la ironía, la diversión y por un sano y fresco desparpajo, que se desmarcaban de aquellos cánones clásicos a los que se venía debiendo lo institucional:

Darío no llegó únicamente al intelecto de sus contertulios ni gratificó solo sus ansias estéticas. Como hombre sensible se ligó a los más por lazos afectivos y por compartidas emociones. Alternó lo serio con lo alegre e impregnó de sincera camaradería sus noches de bohemia. Noches sin fin que empalmaban con el día, llevaban a los siringos a cervecerías y cafés, “templos” que Rubén eternizó en la estrofa. Agua cordial y ritual era el etanol, o la más económica infusión de café (Kamia, 1968: 206-207).

Y así lo atestiguaba el propio Rubén al reconstruir, como decíamos, estos momentos de su incorporación a la realidad argentina desde una perspectiva autobiográfica:

Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires, adonde tanto había soñado llegar desde mi permanencia en Chile (Darío, 1950a: 108).
[...]

Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras, con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías. Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud. Frecuentaba también otros amigos que ya no eran jóvenes, como ese espíritu singular, lleno de tan variadas luces [...], el doctor Eduardo L. Holmberg; [...] Con Payró nos juntábamos en compañía del bizarro poeta, entonces casi un efebo, pero ya encendido en cosas libertarias, Alberto Ghirardo; de Manuel Argerich, cariñoso *dandy*, que escribió para el teatro; del excelente aeda suizo Charles Soussens, fiel a sus principios de nocturnidad; de José Ingenieros, hoy psiquiatra eminente (112);

[...]

Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación*, y versos que fueron más tarde mis *Prosas profanas*, y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales (116).

Fue precisamente esta ciudad de Buenos Aires un emplazamiento adecuado para la proliferación de esos espacios alternativos, que, extramuros de la rigidez bajo la que se desarrollaba no solo lo académico, sino el *ethos* propio del burgués, de su aparente reputación y de sus inamovibles reglas de urbanidad y de decencia, acogían aquel espíritu más dionisiaco, extravagante o raro, que apolíneo —abandonaría Darío «a sus austeros hermanos en Apolo» (Darío, 1953: 1354)—, de libertad, imaginativo, contestatario, entregado a la complacencia artística de una nueva y extraña Belleza; algo que respondía muy bien al concepto que el uruguayo José Enrique Rodó tenía del bohemio y de lo que este debería representar más allá de aquel «mote, que, en los labios del burgués espeso y acorazado de fariseísmo, equivale a una descalificación» (Rodó, 1920: 139). Tal llegó a ser, por otra parte, el sentido peyorativo de este término, que en ocasiones se identificaría incluso con el padecimiento de algún tipo de patología o de desorden mental:

«Bohemio» no es el que tiene la voluntad enervada y la cabeza en desequilibrio. «Bohemio» es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo, que se le desborda el alma, por las cosas bellas y las cosas raras y las acciones generosas, y con mucho de ese *embriajamiento* interior que en tiempos de acción y de heroísmo empujaba a las aventuras y las cruzadas, pero que, en tiempos de monótona prosa, solo tiene salida en los simulacros de la imaginación, en las campañas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias, que, aun en los casos en que son desatinadas o injustas, permanecen siendo simpáticas, porque llevan el aroma de la juventud (Rodó, 1920: 139).

Pero a esa entrega estética, en la que al integrante de la bohemia se le «desborda el alma», se añadiría también aquella especialmente orientada a la procura de un goce humano, la del *bon vivant* o del consumidor de estupefacientes con los que alcanzar los cotos vedados propios de un *escapista* de lo cotidiano, como lo era, por ejemplo, el que lo hacía a través de paraísos artificiales, arriesgado terreno que

asimismo aseguraba haber pisado el nicaragüense: «Vivía en mundos irreales, / y para guerra a mis reposos / se imponían los peligrosos / paraísos artificiales» (Darío, 1953: 1354).

Así se presentaba la idoneidad de esta capital hispanoamericana a la hora de generar enclaves minoritarios e insumisos, en torno a los cuales se hacía fuerte la bohemia, y que en general podrían ser definidos por un signo de ruptura, ética y artística, cuya actividad no dejaba de sugerir una amenaza para todo aquello que se regía por la serie de parámetros convencionales, reglamentarios, vigentes hasta el momento:

Un emplazamiento ideal para ejercer sus ideas lo va a descubrir el propio Darío en el llamado París americano, la ciudad de Buenos Aires que, a fines de siglo, constituía la principal capital del hemisferio sur y la segunda del orbe latino, por su crecimiento económico y su receptividad socio-cultural. Dentro del ámbito porteño, los clubes selectos estaban siendo sustituidos por democráticos cafés, donde, en medio de chanzas y fumadas, se reaccionaba contra una sociedad veleidosa, con el “secreto imán” de la bohemia –al decir de Ingenieros– que perseguía, entre otros anhelos, un cambio más justo para el continente americano. [...] En una cervecería porteña, Aue’s Keller, el poeta nicaragüense redacta casi todos los pasajes de sus *Prosas Profanas* y su famoso responso a Verlaine; [...] El espacio de los cafés [...] constituía una genuina universidad popular: miniparlamentos –guetto de escritores, casa de quienes no tienen grandes casas– desde los cuales se cuestionaba el orden imperante (Biagini, 2000: 38-40).

Las evocaciones alusivas a este esparcimiento híbrido, a ese desahogo que en tales «guettos» se llevaba a cabo entre lo vital y lo estético, y por el que esa colectividad bohemia estaría cayendo en el descrédito social al reafirmarse con vivencias que la arrastraban a una suerte de transgresiones cívicas pero también artísticas, aparecerían prácticamente repetidas en el poema escrito por Darío “Versos de Año Nuevo”, de 1910, cuyo texto reflejaba el carácter informal y un tanto escandaloso o provocador de dichas concurrencias señaladas. De alguna forma, estas reuniones se estaban reafirmando como una vía diferente, por lo general bastante mal vista, por la cual, la intelectualidad tenía un nuevo acceso a la cultura. Pero esa cultura que empezaba a entrar a través de cauces tan irregulares, resultaba, por otra parte, también cuestionable; era el abandono de las aulas, la sustitución de las regias salas, el fin de la compostura:

El café, como institución literaria conforma una costumbre, con figura un rito. [...] Y fue de este modo como, entre nosotros, entre bromas y veras, caducado el Ateneo de Buenos Aires, los inquietos hombres de letras, con Rubén Darío a la cabeza, ganaron nuevamente la calle, irrumpiendo en bares, cervecerías y cafés; como

constituyeron en ellos sus baluartes, sus *cenáculos* y *capillas* y como inauguraron la vida de bohemia en Buenos Aires.

“En ningún género de vida –habría de afirmar Gerchunoff– más que en la bohemia de aquella época, los poetas se encontraban a sí mismos. Por esto –agrega– la literatura le debe a la bohemia lo que un buen estudiante puede deberle a la universidad” (Galtier, 1973: 44-45).

En los citados “Versos de Año Nuevo” volvería a hacerse patente además la división marcada por aquellos dos ámbitos encontrados de los que solía participar el sujeto artístico: el laboral (ordenado y de provecho, el del sustento), tantas veces materializado a través de una dedicación al periodismo, que Darío ilustraría en este caso con las referencias concretas a sus empleos obtenidos en el diario *La Tribuna* y en *La Nación* (entidad a la que llega a comparar aquí con una mina en la que él es minero), y aquel que por el contrario sugerirá desorden, literalmente descrito como un «nido en la floresta de Bohemia» (Darío, 1953: 1353), el cual, además de representar lo opuesto a los criterios y costumbres por los que se regía la burguesía, implicará a su vez otro tipo de enfrentamiento. Este no es otro que el que se establece entre el mundo de aquellas colectividades ligadas a la que podría considerarse cultura oficial, y el de estos nuevos grupos de literatos que cambiarán su identificación (ese encontrarse a sí mismos, del que nos hablaba Galtier) con el espacio de lo institucional, su adhesión a ese medio riguroso y académico, por la que los une al local nocturno en el que profesar su muchas veces perturbadora y poco ortodoxa religión del arte.

Precisamente el carácter de estos nuevos santuarios representativos del desorden, las ideas y los planteamientos estéticos que los allí presentes comparten, los llevarán a ser acusados de decadentes. Bajo un ambiente distendido de camaradería, de simpatía y de provocación, se exponen además las recién llegadas corrientes temáticas y estilísticas (especialmente percibidas por las vías del simbolismo y del parnasianismo francés), en esa búsqueda de realidades fuera de lo común que se nutren de lo legendario o mitológico, del erotismo y de la mística (con frecuencia a partes iguales), de una amplificación de las percepciones sensoriales, de la visión nebulosa desenfocada por la intensidad voluntaria de lo subjetivo, de la delectación en las posibilidades conceptuales y musicales del vocablo, de una simbiosis entre plástica y espíritu, de esa nueva Belleza, en definitiva, que se propaga como un mal:

Yo era fiel al grupo nocturno;
Y en honor a cada «amigaso»,
Allí llevaba mi Pegaso,

Y mi siringa, y mi coturno.

Paréntesis. El Ateneo.
Vega Belgrano piensa. Ezcurra
discurre. Pedro despanzurra
a Juan. Surge el vocablo feo:

«Decadente». ¡Qué horror! ¡Qué escándalo!
La peste se ha metido en casa.
¡Y yo soy el culpable, el vándalo!
Quesada ríe. Solar pasa.

¡Y yo soy el introductor
de esa literatura aftosa!
Mi verso exige un disector
y un desinfectante mi prosa (Darío, 1953: 1355).

La esencia de este último medio al que hacíamos alusión, el de la bohemia, resultará ser, pues, la de un refugio siempre al margen de la realidad funcional, admitida y cotidiana, propia del ciudadano *ejemplar*, del hombre de *bien*, pero también al margen de la del artista *correcto*, puesto que términos tales como el de excentricidad, rebeldía o *anormalidad*, surgidos desde una perspectiva de lo que en aquel momento se consideraba habitualmente reglamentario, no solo eran aplicables a la actitud vital elegida por los que frecuentaban este reducto marginal, sino a los contenidos literarios que allí, y no en otras esferas digamos oficiales, estaban siendo propagados.

Son varios los momentos de los “Versos de Año Nuevo” en los que se evidencia la actividad de estas capillas irreverentes de la noche, desde las cuales, y con ese ánimo de salir a la conquista de un arte «flamante y notorio», se profesaba culto a aquellas letras que, en mayor o en menor medida, y según arriba exponía el que se acababa de autodenominar «introductor» de una «literatura aftosa» considerada casi como una enfermedad, no dejaba de estar ligado a la controversia. Pasado el tiempo, unos parecerán seguir fieles a ese espíritu sedicioso de la bohemia, mientras que otros, sin embargo, se avienen sumisos a la bonanza y al bienestar proporcionados por el mundo burgués:

Monti, Luzio y Auer's [sic] son templos.
Allí se excluyen las políticas,
se muestran líricos ejemplos,
vuelan las odas y las críticas.
[...]
Y escribimos canciones bellas
de libertad y de lirismo,
y nos coronamos de estrellas
y nos salvamos del abismo.
[...]

Y unos quedan extraordinarios,
y otros buenos burgueses son:
papás, doctores, funcionarios;
y otros prosiguen su canción (1355-1357).

Rubén insistirá en la existencia de esa doble vertiente infractora, aplicada sobre el hombre o sobre el sujeto creativo, a la que él y una serie de acólitos darían vía libre dentro de esos espacios ligados a la nocturnidad y a un esparcimiento en ocasiones cuestionable, pero en los que desde luego no se dejará de quebrantar el orden, en lo que se refiere a cualquiera de los dos aspectos. Bajo este prisma, son varias las ocasiones en las que se acreditará la dualidad transgresora de estos lugares a los que acuden jóvenes que, de un modo u otro, atentarían contra lo establecido: templos de un verbo *sacrílego*, al tiempo que de una falta de comedimiento propiciada por el humor, o por esa relajación que proporciona el buen comer —«el culto culinario» «hacía la vida más bella», por ejemplo a un Darío que así lo reconocía en sus “Versos de Año Nuevo” (1353)— y el buen beber, amén del uso de otras sustancias estimulantes consideradas peligrosas o prohibidas.

Estos estados quedan bien ilustrados por numerosos testimonios, como los que recogen las palabras de aquel Ghiraldo que describía al nicaragüense «en el cenáculo nocturno, rodeado de los elegidos de su espíritu, agitado y nervioso, presa del estimulante alcohólico y trágico», siendo «siempre el apóstol del arte, exaltado hasta el delirio si queréis, embriagado hasta la locura, pero soñando, perennemente con la belleza y la luz» (Ghiraldo, 1917: XIII-XIV). Un Ghiraldo al que precisamente Darío mencionaba como compañero de aquel «grupo noctámbulo y fiero» (Darío, 1953: 1357) del Aue’s Keller, en el que «Kants y Nietzsches y Schopenhauers» estaban simultáneamente «ebrios de cerveza y de azur», y en el que este joven escritor bonaerense se imponía con la capacidad y con el poder subversivos que posee el que resulta ser un «terrible efebo», un auténtico «Luzbel» (1953: 1354).

A propósito de este emblemático local, de la posibilidad que el Aue’s Keller ofrecía para hacer viables los nuevos conceptos de un arte y de un artista que rayaban con lo marginal al amparo de ese espacio conflictivo de la bohemia, en el cual las vivencias eran crisol de *desafíos* a nivel humano, pero también al literario, el poema “Elegía del Aue’s Keller” escrito por el argentino Ernesto Palacio y publicado en 1924 bajo el seudónimo de Héctor Castillo en la revista *Martín Fierro*, dejará constancia de ese espíritu que, según expresan sus propios versos, fue contrapunto de Baco y las

musas, un enclave mixto en el que el dandy de sociedad o el escritor anónimo de larga cabellera convivía con los bebedores de cerveza, y en el que se oían tanto las voces pertenecientes a varias generaciones de poetas o a los contertulios de La Syringa, como la algarabía de risas y bromas confundida con el ruido de vasos, platos y cubiertos en los festines habituales de los sábados por la noche. Entre los asistentes asiduos a esas veladas, reconocería Ernesto Palacio al propio Rubén, al que, por cierto, iba a definir como maestro de todos y padre suyo (Castillo, 1924: 33-34).

Justamente esta doble peculiaridad ligada a los escenarios de la bohemia, que reúne la *incorrección* social o moral y la que sería imputable al criterio estético, parecerá estar muy presente en esa agrupación informal La Syringa, que ya en páginas anteriores señalábamos como sucesora del en su día no menos controvertido Club del Esqueleto. El talante un tanto pintoresco y demoledor de dichos cenáculos en los que, entre chistes y francachelas se leen versos controvertidos y se da rienda suelta al ingenio y a una creatividad artística quizás inconcebibles fuera de este tipo de círculos, recogía el signo simultáneamente literario y lúdico (tan ausente este último en las respetables esferas de la cultura oficial, prestigiosas, definidas por la seriedad y los formalismos) bajo el que pervivía La Syringa.

No obstante, estos dos componentes, el de la vocación por las letras y el obediente a aquella vivencia de un desahogo vital a través de lo humorístico y festivo que los animaba a adoptar actitudes un tanto irreverentes, rompedoras, tan fieles al principio de ese requerido *épater le bourgeois*, no siempre tuvieron el mismo grado de participación. En dichas reuniones, el protagonismo que se le otorgó a cada uno de ellos no llegó a resultar equitativo, puesto que uno u otro prevalecería dependiendo del momento histórico al que nos refiriésemos desde la fundación de las mismas (eso sí, sin dejar de mantener ambos en común la marca de lo incorrecto, de lo audaz, de lo hiperbólico). Llegado un punto, la orientación de esta peña literaria acabaría tendiendo incluso a un cultivo más centrado en lo esotérico (esoterismo que convivía con situaciones en las que la ocurrencia, el soplo burlón o la socarronería de los allí presentes, aligeraban y daban un giro a la gravedad característica de esta clase de asuntos espirituales) que en otros aspectos:

Peña literaria sin sede fija, vehículo informal del modernismo, y heraldo de jóvenes iracundos, solo nos faltan para caracterizar a la Syringa sus hábitos bohemios, su sedicente carácter dionisiaco, y sus humorísticas mistificaciones, de las cuales la más llamativa consistía en presentarse como sociedad secreta.

La vocación literaria y bohemia fue atributo de la Syringa desde su nacimiento. El fumismo o espíritu de fisga y mistificación surgió con posterioridad. Tomando como jalones estas dos épocas [...] hubo sucesivamente dos Syringas: la original, la Syringa de Darío, que después se transformó en la Syringa de Ingenieros (Kamia, 1968: 205).

De hecho, según advertía Galtier en relación a esa naturaleza un tanto hermética o clandestina por la que, especialmente bajo el caudillaje de Ingenieros, se acabaron decantando sus integrantes, esta «suponía ser en verdad una sociedad secreta, una sociedad esotérica, hermana de alguna masonería olvidada», que sin duda había sido creada bajo ese ambiente oscurantista no solo alentado por «gallos y medianoches», sino bajo aquello que encontraríamos «entre dos vueltas de copas, para entretenimiento de noctámbulos, con no muy ocultos propósitos de humor y fumistería» (Galtier, 1973: 67).

Sin embargo, tal y como dejaría constancia en el volumen correspondiente a los recuerdos transcurridos durante los diez primeros años de su vida literaria, en concreto los referidos a la década de 1900 a 1910, otro de los autores argentinos y también cronista de alguna que otra sesión celebrada por los syringos, Manuel Gálvez, aunque sí reconocía la presencia activa en Buenos Aires de una serie de jóvenes entusiastas, cuya espiritualidad e idealismo los excluía de aquel sistema de bienestar materialista sobre el que se construía la sociedad burguesa, no llegó a aceptar, excepto en el caso de alguna personalidad concreta como lo sería la del ya mencionado poeta Charles de Soussens, la existencia de una verdadera bohemia en esa ciudad.

Desplazadas del núcleo de aquella mayoría social dominante, que en dichos años se complacía en esa prosperidad en la que se encontraba inmersa a raíz del crecimiento económico y del interés compartido por la población hacia un fomento casi exclusivo de los bienes materiales, emergían, «al margen de la riqueza», las otras fuerzas del Ideal, de la Belleza:

En medio de esa riqueza y bienestar, un puñado de muchachos soñaba y trabajaba. Más era lo que soñaba, seguramente. En su mayoría eran pobres. Ellos se enriquecían por dentro y no por fuera. Sus transacciones eran puramente ideológicas. Pero sin saberlo iban creando en sus espíritus la futura riqueza espiritual de la Patria (Gálvez, 1944: 12).

Pero según acabamos de señalar, desde el punto de vista de Gálvez esos grupos de intrépidos soñadores que, ciñéndonos a sus palabras, cuentan con el desdén de los hombres y parecen no tener otra recompensa que la de su propia satisfacción

obtenida por aquello a lo que se dedican, no cumplen con los requisitos necesarios para poder hablar de ellos como de verdaderos bohemios. Cree, pues, que la bohemia literaria porteña que tuvo lugar por aquella época fue más bien una leyenda (leyenda en la que, por cierto, a él también lo incluyen) creada por personas ajenas al mundillo de las letras o por escritores que vivían alejados de los ambientes literarios, pero que en realidad poco se ajustaba al concepto que, tras la aparición de la novela *Scènes de la vie de bohème*, de Henry Murger, se fue consolidando, especialmente en aquel París considerado patria por excelencia de los bohemios.

Según lo allí expuesto a través del comportamiento o de las condiciones de vida que sirvieron para determinar y para caracterizar a sus personajes, ser bohemio sería equivalente para Gálvez a mostrar una despreocupación por el dinero que se traduciría en la aceptación de un tipo de supervivencia basada en el ingenio, y a mantenerse asimismo como un indisciplinado social, como un sujeto de moralidad desordenada, cuyas aventuras y relaciones sentimentales, desposeídas de convencionalismos, habrían de ser llevadas hasta el límite; equivalente también a prescindir de la política y a consagrarse como ese artista espontáneo que no se encuentra sometido a ninguna clase de rutina en el trabajo de creación, ni a la disciplina mental que este le podría exigir.

Además, del conjunto de adversidades y de circunstancias desfavorables que indefectiblemente acompañan a esa clase de existencias al margen que se proclaman soñadoras, inestables, pero como contrapartida libres, todas ellas parecen ser soportables y llevaderas, encarándolas con alegría, con humor, si acaso con algún atisbo de melancolía, y sin ánimo de protesta; todas, excepto una sola, por la que no dejan de mostrar franca aversión y hostilidad, y en la cual venimos haciendo hincapié como una constante siempre presente en el sistema de oposición bajo el que el artista se define como un rechazado: «El bohemio solo tiene una antipatía: el burgués que le desprecia y no le comprende» (Gálvez, 1944: 135).

Sin embargo, al evaluar a esa serie de escritores argentinos cercanos al 1900, a los cuales se suma, Gálvez confirmará la actividad de una pseudoboemia, más que de una bohemia en sí, a la que en muchas ocasiones ciertos cronistas confundirían simplemente con un estado de pobreza y con algunas situaciones o comportamientos extremos que, en quienes la padecen, esta suele conllevar consigo.

De entre los motivos que el autor de los mencionados *Recuerdos de la vida literaria* aducía para negar en su grupo la verificación de aquel compendio de rasgos murgerianos, por entonces tan difundidos a la hora de determinar qué era o no bohemio, figuraba por ejemplo la preocupación común a todos ellos de poder llegar a disponer de unos ingresos regulares que les asegurasen un mínimo bienestar. Este imperativo no hacía sino forzarlos a la búsqueda de ocupaciones remuneradas con las que habrían de cumplir, doblegándose, por tanto, a un cierto orden dictado por las normas y por ese hábito ordinario del trabajo sistematizado. Tal voluntad de adaptación y de conciliación con el sistema social, también se hacía visible a nivel de una vivencia *normalizada* de la afectividad, a la cual intentarían dar vía sin salirse, por lo general, del marco de la moralidad y de las reglas en torno a ella establecidas:

Casi todos teníamos algún empleo, lo que significa un sometimiento a la disciplina. No vivíamos como los personajes de Murger, de a tres o cuatro juntos, sino cada cual en su casa y con su familia. [...] Por las noches nos encontrábamos en un café de la calle Maipú; y a eso de las once o doce, algunos, tres o cuatro, iban al Aue's Keller o al Royal Keller. La mayoría nos íbamos temprano a nuestras casas. No trasnochaban sino los que trabajaban en los diarios de la mañana.

La mujer estaba en absoluto ausente de nuestras reuniones, cuya castidad hoy parecería incomprensible. No había entonces ni una sola escritora, y nadie se hubiera atrevido a llevar al café a una mujer con la que tuviese un amorío. [...] En aquel tiempo no existían las aventuras; y si alguno las tuvo, se guardó bien de contarlas ante el grupo (Gálvez, 1944: 136).

Otra de las cuestiones que los alejaba de la ortodoxia del buen bohemio era la relativa a aquella cierta alegría o esparcimiento jovial que se suponía debía presidir cada una de sus reuniones, y que sin embargo Gálvez era incapaz de reconocer entre los suyos. Ni siquiera pudo dar fe de aquel humor legendario, humor de gusto para algunos discutible, que sí, tal y como se decía, parecía destinado a convertirse en un motivo central con el que dar vida a gran parte de los episodios protagonizados por La Syringa, y, en especial, a los de sus denominadas iniciaciones, él puso en duda, puesto que, según declara, jamás tuvo ocasión de experimentarlo, ni personalmente ni entre el círculo de amistades que frecuentaba dichos ambientes, pero que, en todo caso, poco tendría que ver con aquella actitud de desenfado del artista, del alma sensible que, a pesar de la dureza de la existencia, por el contrario él sí recordaba presente entre la bohemia murgeriana:

Y así como no había mujeres en nuestras reuniones, tampoco había alegría. [...] A veces leíanse dramas y poesías, ya en un café más o menos solitario, ya en la casa

de alguno de nosotros. [...] y aquellas [reuniones] tenidas no se caracterizaban por la alegría y la despreocupación bohemias. Más bien eran lúgubres, como que muchos de los concurrentes no iban sino a beber gratis y algunos terminaban emborrachándose repugnantemente. [...] ¿Buen humor? Se hacían chistes, casi siempre sobre los ausentes. El grupito que rodeaba a José Ingenieros solía hablar de la Syringa y de las iniciaciones. [...] Pero debo declarar que jamás asistí a esas “iniciaciones”, ni sé de ninguno de mis amigos que las haya presenciado ni estoy seguro de que hayan acontecido alguna vez, por lo menos en la forma en que los syringos las contaban (136-138).

A estos *fallos* que Gálvez iba señalando en el perfil de algunos de los escritores con los que compartía sus vivencias (*fallos* o, por decirlo de otro modo, diferencias con respecto al modelo de *bohème* que en ese momento se consideraba vigente en París, y que por lo tanto representaría el canon del *auténtico* bohemio), habría que añadir al menos uno más; este no era otro que el que se le achacaba a un interés del sujeto artístico por la actividad política, ya fuese ejercida de un modo profundo, ya como simple pose, o como un deseo sin mayor alcance que el de poder también a través de ella, de esa exhibición, incluso violenta, de planteamientos ideológicos que supondrían una amenaza o quiebra para el sistema de poder entonces dominante, llegar al tantas veces anhelado *épater le bourgeois*:

Al contrario de los verdaderos bohemios, a todos nos preocupaba la política. Éramos más o menos socialistas o anarquistas. Leíamos a Kropotkin, a Bakunin, a Tolstoi, a otros maestros de las ideologías humanitarias. Alberto Gerchunoff, cuya bondad le hacía incapaz de matar una mosca, hablaba de tirar bombas de dinamita. Yo llegué, en 1906, a escribir unos versos elogiando “el bello gesto” de energía y afirmación de la voluntad, de Mateo Morral, el que tiró la bomba para asesinar al rey de España, versos que Ricardo Freyre, que dirigía por entonces una revista en Tucumán se negó a publicarme, escribiéndome: “Alguna vez me lo agradecerá” (138).

Pero a la hora de considerar otros rasgos definitorios de estas personalidades marginales, este mismo autor, observador de la vida literaria argentina de principios del siglo XX, tampoco iba a admitir como válido el concerniente a una práctica bastante generalizada entre los asistentes habituales a dichos ambientes de golfemia desordenada de local nocturno, que además contribuía a la construcción de una imagen del poeta o del creador de genio como un ser desgraciado, víctima de la incomprensión de su sociedad materialista, y que, en el seno de esos espacios, buscaría evadirse de la realidad, al sentirse despojado de ella, a través del uso de sustancias como el alcohol. Los bohemios de Murger, aunque alguna vez se emborracharan, no eran, en palabras de Gálvez, alcoholistas. Así lo demuestran hechos como el que el propio Murger, junto con

algunos paupérrimos artistas amigos suyos y también asiduos del Barrio Latino, llegasen a fundar la sociedad de “Los bebedores de agua”:

Tampoco tiene nada que ver con la bohemia cierta costumbre, frecuente por entonces en unos cuantos escritores y periodistas, que les convertía en ciudadanos del rabeliano reino de Dipsodia. Como esto ha desaparecido por completo de nuestros hábitos literarios, debo atribuirlo a la forma del viejo periodismo y a resabios románticos (Gálvez, 1944: 137).

Sin embargo, entre los habituales de ese grupo que solía participar de aquella literatura sonámbula porteña de cafés y de cenáculos, sí parece haber alguna figura aislada, que a los ojos de Manuel Gálvez se acercaría a ser merecedora del calificativo de bohemio: Charles de Soussens, otro de los asistentes a las reuniones de La Syringa, quien, como ya hemos visto, fuera no solo en Buenos Aires, sino también en París, compañero del Rubén Darío noctívago. Su nombre sonaba entre los aspirantes a ese modo de vivir el arte al margen, ofrecido por escenarios cuya reputación era a veces dudosa, y que nada tenían que ver con la seriedad y con la oficialidad propias de aquellos constituidos dentro de un ámbito de lo académico.

Así describía Gálvez a aquel Soussens que conocería a finales el año 1902, en una etapa en la que al parecer este se hallaba ya en plena decadencia física y mental, lo cual no hizo sino acentuar esas *taras* sociales y morales que el sistema encontraba en dicha clase de subjetividades:

Cuanto vengo diciendo no impide, naturalmente, que hubiera entre nosotros algún temperamento auténtico de bohemio, por ejemplo Charles de Soussens. [...] era realmente triste ver a este hombre de talento, a ese poeta capaz de hermosos vuelos, en permanente estado de semiconciencia. No sé si bebía mucho o no. [...] El pobre Soussens no era agradable. Su expresión babosa, sus ojos turbios, su boca abierta, sus pómulos juanetudos y rojos, sus bigotes de grandes puntas caídas, su andar vacilante y su olor a los líquidos espirituosos que tragaba, hacíanle repelente. [...] A Soussens le favorecía su amistad con Rubén, el cual le había escrito un Himno [...]. Nunca le vi enojarse ni siquiera irritarse, aunque le tratasen mal. Tenía un carácter blando. ¿Era vicioso por blando, o era blando por vicioso?

No trabajaba en cosa alguna. Vivía de lo que le daban sus amigos. José Ingenieros lo proveía de ropa (139-140).

Estos rasgos que inducían a caracterizar al referido Charles de Soussens como a un ser abocado a la marginalidad se complementan con otros que, aportados por alguno de sus contemporáneos, resultarían tras analizar el modo en que el hecho literario estaba siendo acogido en ese momento por la sociedad. Según esto, observaciones como las de Alberto Ghirardo vendrían a justificar, más que la

constatación en sí de una bohemia, la de una necesidad de la misma, si lo que se pretende es que el sujeto artístico y su obra lograsen un hueco y una permanencia dentro de ese diseño cultural y socioeconómico avalado por burgueses o filisteos.

Un modelo de subsistencia así: inestable, inconsistente, sin seguridad, improvisado, se diría que, a salto de mata, poco ofrece al bienestar personal del individuo dedicado a las bellas letras, pero tampoco garantiza nada de cara a la difusión de sus creaciones. De este modo, Soussens, que bien pudo considerarse un producto tipo del bohemio, comprendido únicamente por aquellos que como él buscaban refugio y apoyo dentro de estos círculos, vería malogradas a un tiempo vida y obra (obra que no llegaría a contemplar publicada), de acuerdo con esa fatalidad que parecía destinada al literato y al arruinado cuerpo de su literatura:

Como puede comprenderse no era este un medio favorable para la prosperidad de los jóvenes escritores. La vida bohemia se imponía, no solo por satisfacer las propias inclinaciones, sino por necesidad material. Se vivía peregrinamente, echando mano de toda clase de expedientes e ingeniándose hasta obtener lo indispensable para subsistir. [...] La literatura estaba proscripta de las columnas diarias. Y en cuanto a los poetas, era absurdo pensar en que sus producciones fueran pagadas en forma monetaria. Los escritores, pues, se sostenían por milagro. Esta era la verdad dolorosa pero incontrastable (Ghiraldo, 1930: 339).

Al filo de la reconstrucción de sus memorias, Manuel Gálvez también aprovecharía para hacer mención de algunas figuras más a las que consideraría dignas candidatas, si no en la totalidad de sus atributos al menos en una gran parte de ellos, a ese título de proscritos.

Es el caso de Antonio Monteavaro, colaborador, entre otras publicaciones, de una de las revistas modernistas más afamadas en Buenos Aires, cuyos números aparecerían entre los años 1898 y 1900: *El Mercurio de América*, y *parroquiano* de algunos de aquellos locales emblemáticos de la bohemia de la capital, como lo fue El Café de los Inmortales; nombre que siendo de paternidad incierta, algunos atribuyeron a Rubén Darío. Así nos lo recordaba Lysandro Z. D. Galtier al recuperar, a través de su estudio acerca del lugar y de la representatividad de Soussens dentro de la cinética de dichos espacios porteños, el episodio en el que Darío arribaba a las puertas del señalado café, acompañado por el narrador, periodista y dramaturgo argentino José Antonio Saldías. Precisamente aquella turbia densidad del ambiente generada por el humo y por el eufórico aliento de los contertulianos que se adivinaba tras las cristaleras, y que Saldías encontraría contaminante, sucia, más bien propia de un antro, no disuadió a

Rubén de incorporarse a él, sino todo lo contrario: era allí en donde deberían entrar porque, según las palabras del nicaragüense, aquel era «el café de los inmortales, y por ello estaremos en nuestro elemento» (véase Galtier, 1973: 53).

Fuese o no este el origen del nombre, o se debiese el mismo al ingenio de otros hombres relacionados con el ámbito del teatro o de las letras en general, a los que también se apuntaba como responsables de su elección: digamos Félix Alberto de Zabalía, Florencio Sánchez, José Ingenieros o Evaristo Carriego, lo cierto es que tal reducto lo era de una serie de sublimes y de divinos parias. En sus mesas agotarían ese tiempo suspendido y evanescente de muchas de sus tardes y sus noches, varias generaciones de poetas y prosistas de la talla de Alberto Ghiraldo, Evaristo Carriego, Alberto Gerchunoff, Enrique Banchs, Eugenio Díaz Romero, Manuel Ugarte, René Zapata Quesada, Oliverio Girondo, o los propios Soussens e Ingenieros, entre una larga lista de personalidades vinculadas al mundo del arte y de la cultura; todo un «ghetto espiritual de Buenos Aires», en definitiva.

Este término de «ghetto espiritual» que Ezequiel Martínez Estrada, como ahora vamos a ver, llegaría a acuñar años más tarde, ya en 1940, para referirse al Café de los Inmortales, no deja de resultar esclarecedor y sumamente descriptivo a la hora de entender y de contraponer cuál parecía ser el lugar reservado para aquellos seres *arrinconados*, cuya sustancia estaría hecha de sueños, de ideales y Belleza, y cuál, por el contrario, el espacio central, *higiénico*, correcto, poderoso y oficial de la burguesía (de esa «vida sin nimbos de los filisteos», que asimismo este definiría) ajeno al arte y supeditado a los imperativos de la materia.

A la verificación de esta atmósfera de tertulianos trasnochadores o, a veces, trasnochados (marcada por la escasez económica y material de sus asistentes, pero acaudalada en cuanto a los productos de la inteligencia y del espíritu) que allí se respiraba, confirmada por numerosos testimonios como el de José Antonio Saldías a raíz de la escritura de sus vivencias de *La inolvidable bohemia porteña*, se sumaría la del arriba referido Martínez Estrada, quien no podía olvidar ni pasar por alto la condición casi empírea, pero un tanto sórdida, de aquella guarida en la que estos estetas insignes, desatendidos, descuidados o simplemente ignorados por el sistema, se pertrechaban de los rigores de su sociedad, puesto que una vez hubieron de salir al exterior, al dominio público y multitudinario de la calle, aquellas existencias, utilizando la expresión del propio Martínez Estrada, se desvanecieron en ráfagas frías; tal era el

salón del Café de los Inmortales, que había imantado la atención de aquel Darío en busca de compañeros de afinidades:

[...] siempre repleto de voces, humo y chambergos, se soñaba con la fama y el dinero como en ningún otro ghetto espiritual de Buenos Aires. [...] Algunos rostros, que imponían respeto de divinidades inabordables al neófito, envejecían durante años en el mismo agujero de la atmósfera. Se heñían y leudaban dramas, neurastenias y bacilosis. Por encima de toda mísera situación fosforecía un ideal y ansia de lo inalcanzable (Martínez Estrada, 1968: 224).

Pero como este, o los ya mencionados Royal Keller, Aue's Keller, Luzio o Monti (La Suiza), en los que de acuerdo con las declaraciones que Rubén nos confesaba a través de su *Autobiografía* habían sido escritas (en concreto, en estos tres últimos) gran parte de las composiciones de *Prosas profanas*, cumplían su función otra serie de locales porteños que aglutinaban, a la manera de un templo (volviendo a hacer uso de la terminología del nicaragüense en sus ya citados “Versos de Año Nuevo”, las vidas y los pensamientos de estos creyentes del arte cuestionados por su sociedad.

Citaremos, por ejemplo, el Café La Brasileña fundado en el año 1900 (en el que se repiten algunas de las presencias anteriores o al que se incorporarían otras nuevas: Antonio Monteavaro, Evaristo Carriego, Alberto Ghirardo, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Enrique Banchs, Joaquín de Vedia, Atilio Chiáppori, Alberto Gerchunoff, Emilio Becher, Soussens...), el París Hotel, el almacén del genovés Santiago Piaggio, la Confitería La Perla del Once, El Café de la Puñalada... Es una enumeración inconclusa de espacios que a pesar de que, según lo dicho, se definen vinculados a determinados aspectos marcados por la marginalidad, en varias ocasiones no solo servirán de tabernáculo puro para aquellos *nimbados* que se consagran desde y hacia los bellos ideales de la creación, sino que, en algunas situaciones, sus aforos acogerían a todo tipo de noctámbulos o vividores de diversa índole (y estos poco iban a acabar teniendo que ver con aquellos que, considerándose marginados, marginales, lo hacían como respuesta al principio generado por la oposición burgués / artista), o incluso a una clientela con la que ir virando hacia derroteros populares, *costumbristas*, predominantemente orientados ya a un cultivo o experiencia de lo folclórico:

[...] hubo hombres de letras y artistas eclécticos que frecuentaban dos o más cafés a la vez, así como otros no hicieron en ellos más que fugaces apariciones [...]. Vinieron luego las llamadas “peñas”, corro de simpatizantes pseudo intelectuales las más de las veces, aficionados a las artes o simples espectadores que se conglomeraban en cervcerías, bares, sótanos o cafés, a fin de “matar el tiempo” sin más. [...] Pero ocurrió que, con el andar del tiempo, las “peñas” habrían de multiplicarse en tal forma

en nuestro medio, que no tardaron en constituir sino charras reuniones folklóricas que lo único que lograron fehacientemente fue desvirtuar el propio folklore (Galtier, 1973: 61).

Consta además la actividad de otros lugares *laterales* de reunión, elegidos por estos círculos restringidos, desplazados, que todavía disfrutaron de un carácter más acotado, más personal y, si se quiere, privativo con respecto a los territorios multitudinarios en los que se movía el grueso de la población ordinaria.

Fue el caso de ciertas tertulias que por diferentes razones, aún enquistándose como minorías dentro de un escenario público, prácticamente se desarrollaron bajo el dominio de lo privado; no hablamos ya de cafés, cervecerías, restaurantes, sótanos o almacenes, sino de, por ejemplo, estancias pertenecientes a casas de particulares, o de habitaciones de hospedaje.

Así transcurrieron las acontecidas en el Hotel du Helder, en cuyo edificio se hallaba el reducido cuarto que en torno a 1901 serviría de vivienda al escritor argentino Emilio Ortiz Grognet, y que «volvíase entonces refugio afectuoso, peña cordial, salón literario y punto de reunión y de partida para reuniones mayores, banquetes y teatros» (Galtier, 1973: 56). A pesar de sus limitadas dimensiones, era allí en donde cada tarde se solía apiñar una veintena de autores engrosada por algunos de estos nombres de los que hemos venido haciendo mención. Este escenario se prestaría además como una especie de semillero o de plataforma de lanzamiento, para repetirse después multiplicado por otros enclaves de condición más abierta.

El argentino Atilio Chiáppori, vinculado a la generación de Leopoldo Lugones, Ingenieros, Gálvez, Ricardo Rojas, Gerchunoff, Becher o Payró, por citar algunos, narrará su incorporación a este tipo de vida (vida proscrita, al estarlo transida por el arte y la bohemia), precisamente indisoluble de dichas tertulias de *cuartucho*: primero, del de la sede de la revista *Ideas*, fundada en 1903 por Gálvez y por Rojas, y al año siguiente, de aquel arriba referido y residencia del que había sido uno de sus amigos de la época de bachillerato, Emilio Ortiz Grognet (con quien hubo de compartir, como él mismo expresa, amén de su afición por las artes plásticas, su inadaptación al medio), y al que habría de considerar como «el gran animador de la vida literaria y artística del país» (Chiáppori: 1944: 12).

Esa función específica del cuarto como refugio espiritual y a la vez vivero de aquella serie de intelectuales o estetas normalmente esquivados por su civilización materialista y filisteá, parecía realizarse, y Chiáppori lo reconocía sin ambages, en ese

hotel, al que curiosamente se le añadiría a mayores la peculiaridad *física*, resaltada por él, de disponer de dos entradas opuestas, la principal y la lateral, que muy bien podrían resultar simbólicas a la hora de reflejar estructuralmente, con estos espacios, la tensión ideológica y conceptual del roce burgués / bohemio que venimos tratando:

Emilio ocupaba una habitación [...] en aquel acogedor y *estratégico Hôtel du Helder* que abría una burguesa portada en Florida; y con la misma dignidad, soslayaba una discreta salida por Cuyo (hoy Sarmiento) para la simpática clientela permanente de estudiantes e *intelectuales* más o menos provincianos y bohemios [...].

El cuarto de Emilio concretaba, entonces, todo eso que tienen, ahora, en grandes instituciones, en grandes salones, en sedes pomposas o bohemias –pero seguras– los jóvenes escritores y artistas argentinos que todavía encuentran espiritualmente inhospitalaria la gran urbe que es hoy Buenos Aires [...].

Así me incorporé a esa específica bohemia literaria porteña que, para mí, terminó en 1910, con el viaje a Europa (Chiáppori, 1944: 10-12).

En realidad, entrando en resonancia con lo emitido por las cuerdas de ciertos, llamémosles instrumentos, llamémosles voces testimoniales, como la de Chiáppori, poco parecía poder esperarse del medio para la supervivencia de ese hombre que también era creador, pero de ideales, más allá de estas escuetas esferas que no recibirán la bendición oficial. Por eso, como ya hemos reiterado en diversas ocasiones, vida y obra se encontraban conjunta y constantemente amenazadas para quienes, como él, como sus compañeros, como Emilio Ortiz, permanecían fieles a estos principios reñidos con los que, por el contrario, correspondían al grupo de poder definido dentro de la circunstancia cultural y socioeconómica argentina de este momento. Según esto, no costaría entender que para ellos, para el escaso grupo que desde la perspectiva de Chiáppori iba quedando diezmado por un entorno hostil, se acabase consumando aquel anuncio que él mismo recordaba proclamado por Alfredo Bianchi: «A unos, casi la mitad, se los llevó la muerte y a los demás... la vida», y, en el caso de Emilio Ortiz, parecían haber sido las dos las que se lo habían disputado (Chiáppori, 1944: 8).

Ciertamente, la idea de una gran y bullente urbe engañosa, que a quienes pretendían altura espiritual acabaría convirtiendo en cadáveres a ras de tierra, la reforzará Chiáppori en muchos de esos momentos que, marcados por la reflexión o por la lamentación, él rememora convergentes hacia un punto de fuga de signo aciago:

Buenos Aires, a la distancia —allende la Cordillera, la Selva o el Río—, deslumbra a muchos espíritus impacientes de las patrias hermanas con un miraje de *Ville Lumière*... ¡Cuántos temperamentos enjundiosos pero indisciplinados —escritores, artistas, periodistas—, en el afán de salvarse del ámbito enrarecido de las adormidas ciudades mediterráneas, levantaron vuelo con las pupilas absortas en la ruta

ideal de Darío, de Jaimes Freyre, de Talero, para venir a quemarse las virtuales alas en esta enorme forja de prosperidad material! (Chiáppori, 1944: 81)

Con las mismas características anteriores, y cumpliendo las expectativas de este grupo que sufría los embistes, o al menos la oposición, de un presente declarado adverso ante sus proyectos intelectuales, se ponía a disposición de la bohemia el recinto de un segundo Emilio: el de Emilio Becher (a quien por cierto Chiáppori conocería en una de las reuniones acontecidas en la habitación de Ortiz Grognet), durante sus años de residencia en el Hotel Apolo, muy cercano a la sede del diario *La Nación*.

El cuarto de este escritor, de quien Chiáppori apostillaría que «no se nombra sin un asombro de la inteligencia y un sobresalto del corazón» (1944: 11), se repitió también en ocasiones como aquel espacio extraoficial de encuentro para esa serie de contertulianos que representaban «algunos de los sobrevivientes de aquellas entusiastas tertulias de la iniciación literaria en el cuarto de Emilio Ortiz Grognet, allá por 1904» (Chiáppori: 1944: 109).

Pero volviendo al perfil de esas personalidades peculiares alimentadas por el ideal y renuentes a plegarse a unas formas de vida dictadas por principios o por valores más prácticos (como los imperantes en su sociedad), en las que Manuel Gálvez vislumbraba e interpretaba rasgos de aquellos bohemios arrancados de las páginas de Murger, figurarían, según su criterio, algunos ejemplos más entre sus contemporáneos, que el de los anteriormente mencionados Soussens o Monteavaro. Estos no se encontraban lejos de poder satisfacer, por su talante y por su disposición, los requisitos que él estimaba imprescindibles a la hora de pertenecer, o no, a la bohemia. Fueron los casos del dramaturgo y periodista Florencio Sánchez, nacido en Montevideo, pero cuya actividad literaria se desarrollaría en gran parte dentro del territorio argentino, o del también periodista, nacido en Buenos Aires, Joaquín de Vedia.

A pesar de presentar algunos aspectos discordantes con respecto al modelo estricto que inspiraban aquellas *Scènes de la vie de bohème*, Manuel Gálvez destacaría de Florencio Sánchez su despreocupación por esa estabilidad que suele proporcionar el dinero o la posesión de bienes materiales, un cierto desorden vital y de costumbres, y ese buen ánimo con el que soportar las calamidades (atributos, todos ellos, tan sintomáticos dentro de ese prototipo de bohemio de factura francesa, que él no dejaba de tener en mente como referente). Esta sería una de las descripciones que de él nos iba a hacer:

Fue el que más se acercó a los prototipos de Murger. Como trabajaba, sea en los diarios, sea escribiendo piezas para el teatro, de cuando en cuando se le veía con algunos pesos. Pero el dinero le estorbaba. No he conocido un manirroto igual. [...] Creo que, a pesar de su fealdad, su mala educación y su aspecto poco agradable, hubo en su vida algún amor. Era tan generoso y buenhumorado como los personajes de Murger (Gálvez, 1944: 141-142).

A propósito de la segunda de las personalidades aludidas, la de Joaquín de Vedia, aun siendo portadora de alguna que otra excentricidad achacable a su carácter o a un comportamiento, digamos *incorrecto* o llamativo, en sociedad, no acabaría de amoldarse al canon requerido, pues a esa naturaleza sombría tan poco murgeriana que lo determinaba se le sumaría el interés anti bohemio por mantener, con constancia y con la conciencia de estar cumpliendo con el sistema, un trabajo remunerado que le prometiese seguridad. De este modo, Gálvez preferirá hablar de la bohemia de este como de un estado, si no incierto, desde luego nunca más allá de algo meramente discontinuo en él:

Otro semibohemio, o bohemio intermitente, era Joaquín de Vedia. Alto, flaco, dueño de unas negras barbas talmúdicas y vestido casi siempre del color de sus barbas, resultaba algo lúgubre y parecía una imagen del Pesimismo. Su conversación era hartamente pesimista, y empleaba, con la frecuencia del punto en los finales de párrafo, esta frase sarcástica acerca de la Argentina: “¡Qué gran país!”, poniendo el acento en la a de la última palabra. Se le atribuía mucho talento de escritor pero no lo demostraba. [...] Su bohemia consistía en trasnochar. [...] También de cuando en cuando, y sin enfermedad ninguna, decretábase una semana o una quincena de cama. [...] Pero Vedia no era siempre bohemio, pues trabajó toda su vida, y en ocasiones realizó para *La Nación* obras de carácter históricoperiodístico, que le demandaron afanosos esfuerzos (Gálvez, 1944: 142-143).

Tras rememorar esa etapa del mil novecientos, aunque no con intención confesional, autobiográfica, sino con la de un espectador que en ningún momento se ha de sentir protagonista ni ha de exponer sus impresiones íntimas al público, según el mismo Gálvez indicaría en las palabras preliminares de aquellos *Recuerdos de la vida literaria*, se nos ofrece un panorama de ese palpitante de las bellas letras argentinas en el que, como ya se dijo, pese a la prosperidad material y aun incluso desfavorecida por ella, predominaba una escasez de espíritu, pues solo «un puñado de muchachos soñaba y trabajaba», y eran ellos los que «se enriquecían por dentro y no por fuera» (Gálvez, 1944: 12), alimentándose de las raras sustancias, tan poco rentables, que en el recipiente del Ideal se amalgamaban con lo trascendente, con lo bello y el ensueño. Y era la bohemia, las reuniones bajo las que sus integrantes se acogían en ese tipo de espacios de minorías (como los que por ejemplo les brindaban los cafés), una oportunidad para que

aquella creación artística rechazada por el ciudadano burgués, funcional, capitalista, de alguna forma, y bajo cierto halo de prohibición, se perpetuase.

Esta imagen de lo bohemio como un enclave afín, buscado por el artista que caerá en desgracia al sentirse asfixiado por la civilización del *celui qui ne comprend pas*, la repetirá este mismo autor en su novela del año 1916 *El mal metafísico*, cuyo protagonista, y el *mal* de este, pondrán precisamente de manifiesto dicha oposición, desde la cual la *maldición* ineludible de quien se acerca a la Belleza, hasta cierto punto se explica. Así, el crítico musical Jacinto Viel, uno de los personajes de esta obra, dejaría claro en más de una ocasión que todo lo que el mundo de bohemios porteños solía arrastrar consigo no tendría ni cabida ni razón de ser en Argentina; se refería a ese mundo constituido por literatos y artistas que leían a Darío, siendo Rubén «un poeta profundo, pero no [...] para los filisteos, los ignorantes y los pedantes» (Gálvez, 1916: 12), así como a Verlaine, a Nietzsche, o, en general, al que gustase de tendencias fraguadas siempre dentro de lo predominantemente innovador e iconoclasta. El motivo de que esa bohemia no tuviese su lugar en sociedad, se debía a que lo que el país necesitaba era al hombre de acción, al empleado productivo, al economista, y no al contemplativo, al idealista, a esos sembradores de energías de lo etéreo —que «poblaron el ambiente, fecundaban otras almas, creaban en la atmósfera social y moral del país un pequeño rincón de idealidad» (Gálvez, 1916: 57-58)—, en los que, por el contrario, sí creía Riga, hasta llegar a considerarlos una auténtica necesidad para lograr elevar y salvar a un pueblo «donde solo se pensaba en el dinero». De hecho, el juicio de Viel con respecto al asentamiento de un verdadero hecho literario en este territorio pasaría por unir la existencia y suerte del mismo al grado de riqueza alcanzado por la población, declarando que jamás hubo en Argentina literatura, ni la habría en muchos años, y «solo se escribirían buenos versos cuando hubiese en el país muchas fábricas» (58).

A mayores de estas consideraciones anteriores sobre las actividades que *convienen* o no *convienen* al hombre y al ciudadano de bien —según la acusación de uno de los bohemios de La Brasileña, en ese gobierno que no protege ni a las letras ni a las artes, la mera circunstancia de «haber publicado versos era un deplorable antecedente para el que pretendía un empleo» (59)—, el ejercicio de crear, de soñar, de contemplar, únicamente parecerían ser el resultado ya no solo inútil, sino además patológico (criterio, que nos remitirá a conceptos tales como los de literaturas malsanas,

decadentismo, raros, u otras manifestaciones específicas, que también serían representativas de ese tercer apartado en el que lo *maldito* emergería como forma de creación artística) de una mente enferma, propia de esa clase de inadaptado, que es efecto y también causa de su *mal metafísico*, y el cual supondrá, con su presencia, una amenaza que perjudica a los intereses comunes.

Por consiguiente, la respuesta de una población en cuya mayoría se distinguen los «materialistas, los adoradores del becerro de oro, la innoble multitud de los snobs y de los ignorantes» (83), será la de convertir la figura del poeta sublime y admirable, la del espíritu de élite, la de un iluso de esta índole, en la de aquel que se acabará sintiendo abandonado por los hombres, en la del desconocido y la del solitario, puesto que se determinará aislarlo «como si fuese un apestado, para no contagiarse del mal divino» (83).

Al pensar en un espacio idóneo al que poder vincular, por sus características, a estos apestados, no deja de acudir a la mente esa localización concreta del café bohemio, café, como lo fue el de La Brasileña, al que acudían jovencitos melenudos que hablaban del mismo modo que si estuviesen conspirando o delinquiendo —«Iturbide, al pasar, les oyó algunas palabras sueltas pronunciadas con misterio casi criminal, —hatchís, Baudelaire, morfina; era uno de aquellos temas a la moda y cuya práctica, por exigua que fuese, revelaba la distinción espiritual y el alma quintaesenciada de los jóvenes literatos» (56-57)—, o en el que buscaría comprensión, apoyo, de su público, y un eco más o menos reconfortante de su discurso, aquel tipo de *raro*, cuya inquietante e insana filosofía estética imprimida sobre el acto creativo, iba a compartir extrañeza con las taras, físicas y mentales, del dolor y la locura:

[...] había publicado muy poco. En la Brasileña era muy respetado por dos o tres cuentos extraños, enfermizos, escritos en estilo musical y sutil. Reina poseía una extraordinaria sensibilidad, un verdadero temperamento de artista. Era alto, rubio, tenía una expresión dolorosa en los labios, y se consideraba un atormentado de «exquisitos males», según frase de D'Annunzio que le era cara. Leía mucha medicina, interesándose por la psiquiatría, las neurosis. Contaba historias espeluznantes, locuras raras que él descubría (58-59).

Esta serie de extravíos, humanos (por cuanto la naturaleza de un sujeto capaz de crear este género de literatura se calificará de enferma), civiles (en la medida en que la dedicación artística es disfuncional, una rémora que obstaculiza y no contribuye, desde luego, a la buena marcha del sistema regentado por el burgués) o estéticos (pues

las formas de esa Belleza, nueva, provocadora y degenerada, que se persigue, no se ajustan a las normas más *clásicas*), a la que parecen conducir sensibilidades como las que arriba se expone, da ocasión a un reproche generalizado.

Ejemplo de dicho rechazo, lo hallaremos dentro de esta misma obra de Manuel Gálvez en personajes como el de don Pacífico Canal, que representa al mentor inicial —encarnación de lo ortodoxo y *académico*, y no de una poesía que, como se diría de la de Rubén Darío, no es tal, porque su versos «atentaban contra las reglas» (11)— de Carlos Riga durante su despertar a las letras, y cuya visión literaria —reflejada en sus preferencias estilísticas y también en sus escritos, que «olían a polilla y a alcanfor» (10)—, acabarían enfrentando, incluso casi simbólicamente, la normalidad (la del maestro en su *sano* juicio) y la anomalía (la de un alumno, cuyo juicio se manifestaba en decadencia):

Durante el segundo año de estudios había evolucionado su espíritu independizándose de la tutela literaria de don Pacífico. Leyó a los renovadores de la lírica, sin entenderlos al principio, ensayó nuevos ritmos, hurgó en el *Diccionario de la rima* consonantes atroces y se vengó de don Pacífico maldiciendo a la gramática y a la Academia [...]. Publicó versos en varias revistuchas desconocidas y las mandó a su familia. En su casa nadie comprendió una palabra, y una vez el padre, mascando su ira, y con recelo de que el hijo estuviese loco, se los mostró a don Pacífico. El literato declaró que Carlos se extraviaba. Aquellos versos eran decadentes, producto de una inteligencia enfermiza. Había que cortar por lo sano, prohibirle que fraguara semejantes desatinos. [...] solo la madre lo defendía, y hasta quiso ir a Buenos aires, la pobre señora, convencida de que Carlos estaba mal de salud. Si no, ¿por qué había hablado don Pacífico de inteligencia «enfermiza»? (10-11)

Bajo el funcionamiento de estos parámetros, Carlos Riga, el protagonista, se injertará en el entorno de la urbe con la dolorosa y abnegada encarnadura de ese muchacho soñador, poeta de talento siempre fiel a sus principios improductivos, al que la «gran ciudad de Acción y de Energía» acabará por engullir, dejándolo en un lugar bastante próximo al de aquel que solo se consagra, con mayor o menor resignación, en el martirio:

Y el pobre muchacho, el soñador de grandezas, se sentía feliz, plenamente feliz. Ya no se acordaba de su miseria y sus desilusiones, y continuaba tranquilo su labor. ¡Ah, era doloroso, pero también bello y consolador el crear!
[...]

Era un sembrador de idealidades y como él, otros pobres muchachos, en la gran ciudad de Acción y de Energía, al margen de la riqueza, arrojaban inclinados sobre sus mesas de trabajo ensueños, ideales, belleza, desinterés. Ellos construían intrépidamente, en el desdén de los hombres, en la abnegación de su apostolado, sin más recompensa que la de la propia satisfacción, la gloria de la patria. Y cuando muchos años hayan pasado, esos muchachos, esas pequeñas figuras silenciosas y

tristes, cobrarán proporciones altísimas, se tornarán, para la Historia y el Sentimiento, en admirables Héroes (52).

Dentro de la red de tensiones establecidas entre la sociedad y este tipo de individuos prendidos al Ideal, aparecen reiteradas muestras de cómo los cafés de la ciudad actuarán además asumiendo parte de las funciones que corresponden a las del agente testimonial, o incluso benefactor, de dichas minorías y de sus actividades (las cuales, como aseguraba Gálvez en el fragmento arriba citado, eran víctimas del desdén de los hombres), ya que tales espacios, solubles con la bohemia, se convierten en un escenario propicio, más oficioso que oficial, bajo el que se amparará el ensueño poético y a sus portadores; un ensueño ante cuyos frutos el filisteo grosero, lucrativo y práctico, reaccionará expulsándolos como algo inconcebible dentro de su sistema de bienestar.

Justamente allí, en el café, parecía encontrar el protagonista de *El mal metafísico* un lugar de pertenencia, en el que, aunque situado en los laterales de la sociedad (o de la riqueza, como rezaba en el párrafo de la cita anterior, pues al no estar la actividad artística ni reconocida ni remunerada, la entrega a ella sentenciaría a quienes, como los allí reunidos, porfiaban en su ejercicio, a sufrir esa condición de parias, privados de un medio válido de subsistencia con el que poder librarse de las muchas situaciones marginales a las que conduce la miseria), hallaría sin embargo una posición central, pero solo referida a los dominios del espíritu, y únicamente robustecida y compartida por aquel grupo de «colegas de literatura y de ilusiones»:

Frente a su taza de café, Carlos Riga, en un bar apacible, esperaba a sus amigos. Estudiaba Derecho, y se había iniciado, hacía poco tiempo, en la vida literaria. Se reunía todas las noches, con algunos colegas de literatura y de ilusiones, en una Brasileña, y allí, en el penoso gasto de un café inspirador, pasaban largas horas definiendo la Vida, componiendo la Sociedad, maldiciendo al odioso filisteo que los ignoraba, y engañando la pobreza y la sed de gloria con fáciles ensueños vagos. [...] habían acordado encontrarse en un lugar pacífico, lejos de las curiosidades burlonas [...] y de las miradas desdeñosas del entonces célebre y ubicuo *Celui-qui-ne comprend-pas* (5).

Sin embargo, en ese *locus* de marginalidad definido por lo bohemio, no solo encontrarían abrigo y empatía (algo tan difícil de localizar en otros ámbitos) los que se descubrían segregados por servir a lo poético. Lejos de tal exclusividad, allí confluían diversas formas de antagonismo, de resistencia contra ese *celui qui ne comprend pas* corriente y generalizado, de entre las cuales, algunas de ellas seguirían actuando a un nivel predominantemente espiritual (contrario al que define los intereses materiales, siempre primordiales para el filisteo), como es el caso de las muchas maneras válidas

para la expresión artística que no incluyan la literaria, o, incluso ajenas ya a lo artístico, y por citar algún ejemplo, el de ciertos grupos que creían hallar en el saber esotérico, en el conocimiento gnóstico, la puerta de acceso a una realidad invisible (realidad alternativa, de la cual normalmente no se constataba ni se reconocía su existencia).

Otras maneras de oposición, como las que también incorporan el combate social o político, eran operativas, y aunque no llegasen a salir del plano ideológico, intelectual, ese nivel en el que obraban era mucho menos espiritual que el de los casos anteriormente referidos, por encontrarse su campo de acción más cercano al mundo de lo concreto y tangible, de lo coyuntural, que de algún modo *contamina* la pureza imaginada de cara a la concepción de un arte autónomo. Además, igualmente se convivía en estos locales con el simple golfo, con el vividor, que siendo un *parásito* del sistema, no tenía otras aspiraciones, dentro de su papel de opositor, que las del propio beneficio personal.

Sea como fuese, sí había, no obstante, un factor común a todos ellos, por el que esta diversidad de mentalidades y de ocupaciones, armonizadas en la bohemia, representaban esa reacción contra el orden del *bourgeois*: las de compartir un estado de miseria, por no encajar ninguna de ellas en las estructuras sobre las que el mundo de tal burgués se sustentaba y prosperaba (bien en aquellas designadas para su productividad y su éxito económico, bien en las concernientes a su moralidad o ideología, bien en las de ese *legendario* mal gusto que se le achacaba, y por el que dicho burgués se convertía en un árbitro cuyo criterio estético sería más que discutible).

La Brasileña, como cualquier otro templo bohemio, acabará ofreciendo a estas colectividades la oportunidad de un espacio *extramundano* en el que dar vía al ensueño, librándose por un momento de su condición de marginados y, consecuentemente, de la de *malditos*:

Allí [en La Brasileña] se reunían todas las noches, en pequeños grupos, seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos más por la policía que por el hambre, [...] amenazaban destruir la Sociedad a fuerza de bombas y de pésima literatura, se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovidas laudatorias a Wagner o a Blavasky las ganas de comer. Junto a algún anónimo y pontifical genio de café, vociferaban los literatoides [...]. Periodistas famélicos de diarios en inacabable consunción; cómicos del teatro nacional [...]; bohemios sin profesión conocida; pintores, caricaturistas, nada faltaba. Pero no obstante la diversidad de mentalidades y profesiones, tenían los clientes de la Brasileña muchas cosas parecidas: la pobreza, el vicio de soñar, la lengua larga, la ropa vieja y sucia, la corbata *lavallière*, el chambergo, la melena. El opio de la discusión y la maledicencia les hacía olvidar su miseria vergonzante, y durante tres

horas, noche a noche, lejos de las tristes realidades, vivían ensueños y parecían felices (Gálvez, 1916: 54-55).

Dentro del eclecticismo de este muestrario de estigmatizados que frecuentaban el sitio nocturno y el cenáculo, Carlos Riga, decantado por lo quimérico, decidido a consagrarse en ese culto a la literatura que le negaría aquello que por el contrario sí le hubiese podido ofrecer, casi con plena seguridad, la carrera de Derecho que había comenzado y la cual estaba a punto de finalizar (una reputación social, la posibilidad de medrar, la de integrarse en el sistema dominante y formar parte de las instituciones), se afianza progresivamente en estos espacios bohemios, reductos *desprestigiados* (según la calificación del buen burgués) en los que las ideas de marginalidad y de servicio a la Belleza participan de una misma identidad, y a los que acabará sintiendo como «su elemento natural», tras renunciar a la tentación mundana que el filisteo, ese agente exclusivo de los bienes materiales a los que se reduce su realidad, voceaba en la lengua del éxito, de la riqueza, del poder o de la fama; y como Riga, emergían otros «tantos más, todos fracasados, todos desconocidos, llevando una vida miserable si perseveraban en el duro oficio de escribir»:

Pero él ya no pensaba continuar sus estudios, pues cada día odiaba más la Facultad. Había hallado en los cenáculos de la Brasileña su elemento natural, y ya tenía la plena certidumbre de su vocación literaria. Era feliz, aunque no carecía de penas. [...] ¿No sería mejor –se había preguntado a veces, lleno de decepciones y deseos– consagrar su inteligencia a adquirir dinero para poder frecuentar los grandes teatros, pasear en automóvil, comer en los restaurantes, y hacer su mujercita de alguna de aquellas muchachas tan bellas, tan lujosas, tan inaccesibles que solía mirar todas las tardes, ávidamente, en el corso de la calle Florida? Escribiendo, sería toda la vida, absolutamente toda, un desconocido, un pobre diablo (12-13).

El brillo inicuo, la llamada ominosa de una capital de grandes proporciones, floreciente a causa de ese progreso deslumbrante que experimenta, pero que no va a ser precisamente de signo espiritual (aquel que, según vimos, llevaba el nombre de Prometeo), se repetirá en esta obra, registrándose en sus páginas las mismas secuelas nefastas para los que a contrapelo, desencajados de ese engranaje que asegura tal adelanto y tal bonanza, ambos solo materiales, se proclamarán defensores de cualquiera de las múltiples formas bajo las que se encarna lo poético. Es por ello que resultarán dañados, y consecuentemente *desalojados* de una realidad normal, inmediata, habitual, ante la que se presentarán como modelos de un ser abúlico y desconectado, que, por su rareza, por su naturaleza poética, parecerá declararse incapacitado para interactuar con ella:

Orloff objetó que había poetas sanos, llenos de voluntad. [...] Pero Iturbide contestó que Riga era un poeta elegíaco, un melancólico. Él creía, sinceramente, que no había nacido un hombre más poeta de vientre de mujer. [...] Quería decir que todo en él era poesía, lirismo. Nada le interesaba fuera de la poesía y de la belleza. La política, la ciencia, la filosofía, la vida, la maledicencia, el dinero, nada, nada le importaba. Veía el mundo poéticamente, o, lo que era lo mismo, falsamente. Cuanto hablaba, pensaba, soñaba, no era sino poesía. Poesía secundaria, quizás, pues Riga no era un gran poeta; pero poesía, de todas maneras (305).

De este modo, acudir al canto de la urbe implicaría el naufragio personal, la pérdida y la degradación de aquellos valores embarcados en el Ideal, tras caer víctimas de la fascinación (con su consiguiente castigo) ante una promesa de belleza *civilizada* que se descubrirá engañosa, falsa y también *carnívora*; como tal sirena, embaucadora y funesta, se nos presenta el encanto de ese Buenos Aires fatídico:

¡Ah, Buenos Aires! ¡Era la sirena espléndida y terrible! Ella sacaba de sus hogares provincianos a tantos muchachos buenos y talentosos, los atraía con su canción fascinadora, les poblaba la cabeza de ilusiones, los dejaba luego, enterrados en una triste oficina para siempre, sin más esperanza que la jubilación, sin otra gloria que el irrisorio sueldo. Y él [Carlos Riga] recordó entonces cómo Buenos Aires lo había modificado. Ya no era, no, aquel muchacho de hacía cinco años: noble, desinteresado, incapaz de malos sentimientos. Entonces solo tenía ideales, y en su alma, plena de bellezas, no había sitio para el mal. [...] Ahora era otro. Había visto la miseria del mundo, se había encontrado en presencia del Mal. Los hombres eran egoístas, no amaban ni la virtud ni la belleza, todos los ideales hallaban obstáculos. [...] él mismo se había envilecido [...]; y lo único que conservaba en su total integridad, era su amor a la Belleza, su sed de Ideal (13-14).

Esta cierta depravación con la que amenaza la Cosmópolis se verificará más adelante, una vez que Carlos Riga se descubre presa del deterioro entre esas garras de entidad fatal con las que la urbe moderna no deja de actuar sobre los que, en aras de la libertad provocativa, devastadora, del acto creativo, no se avinieron a la seguridad vital del orden: ese que marcaba las pautas del ejemplar trabajador, las del confort, las de los burgueses virtuosos. Afirmarse poeta, el hallazgo y la previa búsqueda de la Belleza, se revisten de peligro, y estarán penalizados a nivel social y personal:

¡Ah, cuánta razón tuvo su madre en oponerse a que él viniera a Buenos Aires! Ella conocía sin duda su debilidad, su falta de carácter, su temperamento sensible e impresionable. Si él se hubiera quedado en Santiago no hubiera escrito versos quizás, pero hubiera sido un hombre útil y ordenado. ¡Y cuántos como él, fracasados, llenos de vicios, perdidos irremisiblemente en esta ciudad de tentaciones! (288).

Inmerso en este deterioro que de alguna forma él mismo había elegido al preferir el camino estigmatizado del arte y no el de una vida envidiable y fácil, propia

de ese ciudadano útil y ordenado, sus progresivas reflexiones desesperadas acerca del bienestar que le podría haber proporcionado el querer adaptarse a los mecanismos impulsores de la sociedad burguesa no hacen sino acentuar, una vez más, la evidencia de que, dentro de ella, la idea de una consecución conjunta de logros materiales y de los bienes del espíritu se plantea como algo irrealizable, simplemente una disyuntiva, dos posturas antagónicas y excluyentes entre sí (ninguna novedad, por cierto, puesto que una dinámica de oposiciones de este tipo ya la hemos expuesto con anterioridad al hablar de otras obras, como por ejemplo, y por recordar alguna, de *La Bolsa*, de Julián Martel); por consiguiente, o se ha de ser miserable, bohemio, marginado y poeta, o, por el contrario, un representante de la figura del hombre de éxito, el de la de ese hombre indisociable de las posiciones de poder:

Poco a poco le fue invadiendo un gran cansancio, y no teniendo adonde ir, se sentó, como un desocupado vulgar, en un banco de la Avenida. Allí se estuvo un largo rato, soñando quimeras. Conseguía un empleo y se convertía en un hombre ordenado, abandonando la bohemia para siempre. Guardaba hasta los centavos, ahorra, no bebía nunca más. Luego iba ascendiendo, adquiría fama literaria, ganaba mucho escribiendo artículos en los diarios. Y un buen día se casaba. Tal vez encontraba a Lita, y ella, ahora que ya no era una niña, lo aceptaba —¿por qué no?— al verlo transformado en persona formal y célebre.

Una molesta y pertinaz sensación de hambre lo sacó de sus sueños (192).

Y realmente no dejaba de ser una quimera, soñada más de una vez por este tipo de subjetividades, el pretender hacer del ejercicio de las letras (siempre y cuando estas se refiriesen a una escritura que, lejos de funcionar como instrumento o vehículo de una realidad contingente y cercana, lo hiciese para ponernos en contacto con ese raro mundo desviado, inoperante e incontaminado, acotado por la Belleza), una ocupación reconocida y de prestigio. Riga ya había intentado esta conciliación, y el resultado parecía acabar siendo siempre el mismo; el de una colisión, tan desesperanzadora como inevitable, entre la sociedad y el Arte, pues los públicos de cada una de estas dos entidades, a causa de sus planteamientos, tampoco podían convivir dentro de un mismo espacio, ni físico, ni conceptual:

Vaya a la mesa y escriba el artículo. Y no sea lírico ¿eh? No me lo llene de literatura...

Riga salió cabizbajo [...]. Él no se sentía periodista. La política le era profundamente antipática. [...] A él solo le interesaba el arte, la belleza. Sin embargo, se puso a escribir el artículo, pues no se resignaba a perder tan fácilmente el puesto. [...] Entrecerró los ojos como quien bebe un purgante [...]. Las frases hechas paralizaban su mano, le avergonzaban; y trataba de dar un giro a la frase. Comprendía

que a veces se tornaba oscuro, demasiado literario, pero él no podía escribir de otra manera. Cuando acabó el artículo, lo llevó al secretario.

—Pero, amigo, [...] esto es impublicable. [...] Aquí no hay nada concreto [...]. Todo se vuelve frases bonitas, algunas tan decadentes que no hay cristo que las entienda... (184-185).

Precisamente Lita, la hermana de Iturbide que daba cuerpo a los pensamientos sublimados del poeta, iba a ser uno de los personajes que en cierto modo nos transmitiría a través de algunas de las reflexiones definitorias de su mentalidad durante aquellos años correspondientes a los más tempranos de su vida, la noción de lo marginal como un factor necesario e imprescindible, que discurriría obligatoriamente ligado a los denominados espíritus superiores, en los cuales los ideales sin mácula de la juventud, la naturaleza del verdadero literato y la pertenencia a la bohemia se entrelazarían hasta identificarse entre sí, y no poder llegar a funcionar nunca unos sin los otros.

Dando a conocer sus impresiones sobre Carlos Riga, el joven lírico que le acaban de presentar, enseguida se establece esa línea divisoria, el contraste conceptual entre la condición de este y la de su propio hermano, quien, a pesar de dedicarse a las letras, no cumplirá con los requisitos que por el contrario sí se deberían encontrar en el que se fuese a considerar un sujeto artístico genuino. Lejos de la mediocridad, Riga y su extravagancia, su desplazamiento del meollo de la sociedad pudiente, su inadaptabilidad, daban muestras de esa elevación intelectual que ella no había hallado sin embargo en Iturbide ni en «varios señores aburridores de la relación de su familia que de cuando en cuando publicaban un artículo intragable» (44), ni en «tres o cuatro mozos distinguidos a quienes veía en Palermo, en la Ópera, en los bailes» (44), en los cuales, si bien vislumbraba signos de inteligencia, eran más numerosos aquellos otros que, desde su punto de vista, le parecían reprochables, pues la literatura que estos hacían, la harían siempre sin salirse del sistema (esto es, fundamentalmente expuesta y puesta al servicio de su sociedad), sin otro objeto que el de «agradar a sus amigas y festejadas» (44):

Ella no había conocido hasta entonces ningún literato verdadero. [...] Ella apenas concebía al literato fuera de la bohemia. Riga, verdadero bohemio, que vivía entre escritores, que no pensaba sino en su vocación, que tenía melena, era el tipo que ella deseaba conocer. Y por cierto que lo encontraba interesante (44).

Por su parte, Carlos Riga —«un pobre muchacho lleno de ensueños, sin más capital que su sensibilidad, “su talento”, su gran amor a la Belleza, cosas de ningún

valor en este país» (47)— corresponderá, por sus prioridades, por su forma de sentir y de concebir el mundo, a esa corriente de afinidad recién abierta por Lita; un hecho, este, que los pone en comunión, pero que simultáneamente los segrega del resto de la comunidad, la del filisteo, que los convierte en minoría; dispondrá de ese poder de marginación porque, como grupo dominante que es, será en definitiva el que determine qué habrá de contemplarse como aceptable o no aceptable a la hora de asegurar el buen funcionamiento de los mecanismos que mantienen vivos sus principios: principios que, ante todo y sobre todo, buscarían lo común, la *normalidad*, y desde los cuales dicha población se verá abocada a rechazar o a no entender las esencias más extrañas, más profundas, que puedan surgir con lo poético.

En el espacio marginal del café, como aquel que con tales atribuciones se sugería en la confitería solitaria de la calle Corrientes reseñada a continuación, tendrán lugar ese tipo de encuentros prohibidos entre el ensueño, la Belleza, las potencias de espíritu y la evasión de lo real:

A Riga le asombraba la exactitud de sus opiniones, que no variaban gran cosa de aquellas que dominaban en los cafés. Lita odiaba los lugares comunes, los escritores *arriérés*: gustaba los ritmos raros, las rimas difíciles. Estaba al tanto de la literatura moderna, soñaba con París, adoraba a Verlaine.

[...]

Pidió un simple café. Un pretexto para estar tranquilo, aislado, en la intimidad de su alma, de las cosas exteriores. Se situó en un rincón, bebió rápidamente el café y, en una postura cómoda, medio oculto a las miradas de los escasos parroquianos, se dio al ensueño.

Pensó en Lita. Era un ideal para él. Hermana «de escritor», espíritu de *élite*, mujer que conocía el valor jerárquico del arte en el orden de los valores humanos... (45-46)

La alusión a esos escritores *arriérés*, escritores *atrasados* que de algún modo sí contaban ya con la aprobación del público, y que por consiguiente muy poco o nada iban a tener que ver con la figura del artista como opositor (oposición que se debería en este caso al ejercicio de una estética *atrevida*, de gusto minoritario, sectario, un tanto perturbadora, bellamente *rara*), no puede dejar de entroncar por otra parte con la tercera de las manifestaciones desde la que hemos concebido lo *maldito*: la que nos remite a este como forma de creación artística. Contra esos moldes literarios gastados, agotados, que sin embargo obtenían el aplauso general, emergerán agentes *subversivos* como Riga, cuyos versos innovadores capaces de revelar el «odio a la belleza convencional y a las jergas poéticas de todos los tiempos» (258) —algo que parece estar definiendo ese

aspecto tan importante dentro de la ideología estética del modernismo—, lo situarán en el círculo de los rechazados, a pesar del éxito que él esperaba obtener.

Esta poesía *difícil* y sorprendente, bien nutrida de matices que se destilan por los filtros casi *tóxicos* de las sensibilidades intensificadas o en ocasiones incluso atormentadas, y con la cual se llegaría a una plasticidad estilística del Ideal cuyo resultado será *antiacadémico*, al tiempo que *contrafilisteo*, se advertiría irreconciliable con esa experiencia cotidiana, objetiva y funcional, tan propia de la realidad *simple* que semejaba imponerse en dicha época. De este modo, apenas se podrían añadir algunos más al total de los seguidores de Carlos Riga, que los que ya figuraban entre sus compañeros de cenáculo. Solo unos pocos parecían dispuestos a apreciar esas sustancias manejadas por los controvertidos espíritus de élite, las cuales, una vez convertidas en material poético, se nos presentaban *agitadas* (puesto que su factura y su textura vulneran los estados de normalidad) y asimismo agitadoras (en la medida en que sorprenden, incomodan y sacuden a sus receptores).

Sobre estos parámetros se sostenía el apoyo de alguno de los asistentes que frecuentaban aquellas reuniones celebradas prácticamente al margen de la sociedad, como este que así opinaba de una de las obras atribuida a Carlos Riga y que, tras recordar nostálgicamente las indelebles huellas de Verlaine, terminaría «contrayendo la boca en un rictus de desprecio hacia la época y de triste resignación por vivir en ella»:

Para Alberto Reina, *Los jardines místicos* era el libro de un escritor de *élite*. Había en él mucha vida interior, y, sobre todo, un gran sentido de las *nuances*. Encontraba muchos *vers à citer*, y muchas cosas sutiles. Pero a él le gustaba el libro, principalmente, por su dolor discreto, por su sensibilidad atormentada. Esta poesía *verlainiana*, otoñal, exquisita, era, en la deplorable época actual, la única poesía admisible (259).

El padecimiento de este *mal metafísico* que se acabará haciendo un todo orgánico con el de la Belleza, manifiesta, de principio a fin de la novela, las mismas consecuencias (demostradamente incompatibles con una vida feliz, saludable, ordinaria y de orden), y los mismos síntomas que los que conlleva el haber «nacido artista y poeta» y erigirse en aquel sujeto que preferirá «morir antes que prostituir su pluma» (348), renunciando a la mediocridad, pero también con este gesto, a cualquier estado, sensación y situación de bienestar. Esta esencia *maldita* que se contempla implícita e inseparable de la de la propia personalidad artística, no hace sino convertir a quienes la portan, tal y como venimos exponiendo, en figuras de marginalidad: predestinadas al

fracaso, a la soledad y, finalmente y en muchos casos, a la destrucción de la que asimismo serán objeto, por estar llamada su especie (la especie poética de plumaje *azul*) a su desaparición en ese medio desfavorable de una civilización en la que no son aceptados (moderna, de signo materialista, la civilización burguesa).

Este principio del artista estigmatizado por su sociedad (y, en concreto, por la de Buenos Aires), no deja de apuntalar la estructura y de sustentar el peso sobre los que se edifica la novela de Manuel Gálvez a la que venimos haciendo alusión durante estas últimas páginas. La fatalidad que ya apuntaba acerada desde sus inicios, se confirmará definitivamente hiriente en el desenlace, con esa muerte del Ideal que habría de ser también la de quien, incondicional, se disponía a su servicio.

Así, avanzado el declive físico, moral y social del personaje (el poeta bohemio Carlos Riga), se reafirman y multiplican las declaraciones que daban fe de esta especie de anatema que habría de caer casi inexorablemente sobre aquellos que, en la capital argentina, eran creyentes, y además practicantes, de la Belleza. Para ese tipo de enfermos, para los que padecían este «mal de los soñadores incurables», no había un lugar en ese *topos* de riqueza, en la metrópoli de comerciantes prósperos e industrioses, pero faltos de espiritualidad, en «la Cartago que era Buenos Aires», a no ser en el ámbito de lo desplazado, de lo confinado, de lo arrinconado y, en diferentes grados, de lo consecuentemente perseguido. La mutua intervención, la interacción de esta serie de constantes a las que, en torno a lo que devendrá *maldito* (siendo este una expresión y forma de marginalidad), nos venimos refiriendo, aparecerá muy bien sintetizada en el fragmento que extraemos a continuación:

Riga no era otra cosa sino un enfermo del mal metafísico, el mal de los soñadores incurables, mal que no está en nuestro cuerpo sino más allá. Una enfermedad del alma, en definitiva. En todas partes, la vocación de soñar, de producir belleza ocasionaba infinitos sufrimientos, pero en esta patria joven, que ignoraba el valor de semejante sacrificio, ello constituía una desgracia. Viviendo al margen de la riqueza, al margen de la acción, desdeñado por la sociedad, el artista era un paria, un pobre diablo. Los que tenían voluntad, se adaptaban o transformaban. Los demás, sucumbían. Morían en la miseria, los envenenaba el alcoholismo. Riga, demasiado artista, orgánicamente poeta, incorregiblemente soñador, no podía adaptarse a la estupidez, al prosaísmo, a la bajeza de nuestra vida moderna. El alma romántica de Riga estaba de más en la Cartago que era Buenos Aires (349).

La equivalencia parece quedar bastante clara: ser demasiado artista, orgánicamente poeta y un incorregible soñador, arrastrará consigo la vivencia de una existencia al margen: tanto de la riqueza, como de la acción y de la sociedad, pues

aquellos que en sí mismos reconocen las marcas de este *mal*, no van a poder adaptarse a ese conjunto de valores vigentes, tantas veces atribuidos al filisteo (concretamente, el de la estupidez, el del prosaísmo y el de una bajeza como tónica general de la vida moderna, que se puntualizan en la cita arriba incluida).

Otro de los testimonios, el del que fuera poeta y compañero de muchos de aquellos momentos de bohemia vividos (ya fuesen estos disfrutados o sufridos) por Riga, Eduardo Iturbide, refrendará este acoso al que el artista solía encontrarse sometido. Y lo hacía recordando las palabras que el crítico musical Jacinto Viel había dedicado a esos seres que, dados a la ensoñación, no representaban sino una entidad parasitaria, un obstáculo que no solo no activaba, sino que además entorpecía y dificultaba la buena marcha de esa serie de mecanismos que, al igual que la mayoría, él consideraba indispensables para el desarrollo y florecimiento de su país: esto es, aquellos que tuviesen que ver exclusivamente con una presencia diligente, eficaz, fructífera, del hombre de acción (frente a la del perseguidor de quimeras, al idealista, al ensimismado), con la del empleado productivo, con la del economista capaz de conducir a la población por los cauces concretos de un desarrollo material que, como debía ser y era de esperar, se reconocía en expansión (deseos estos, para el país, y ensalzamiento del ciudadano trabajador, en detrimento de los que eran servidores del espíritu, que por cierto, el propio Viel había llegado a expresar con anterioridad en otros momentos de la novela):

—Recuerdo siempre —continuó Eduardo— la primera noche que fui con él a la Brasileña. Estaba allí Jacinto Viel, hablando con otros muchachos. Y recuerdo que Viel, refiriéndose a nuestra condición de soñadores, de artistas, de literatos, decía que no teníamos razón de ser en este país. Éramos, según Viel, enfermos, inadaptados, enfermos del mal metafísico, la enfermedad de soñar, de crear, de producir belleza, de contemplar... (349)

Definitivamente, una personalidad representativa de ese género de sujeto que por entero se abandona a la construcción tan poco lucrativa de un arte *puro*, justificado por y desde la Belleza (sin otra funcionalidad, sin otras intenciones), como acaba demostrando ser la del protagonista de este *mal metafísico*, ninguna oportunidad ni cabida parecerá tener en Buenos Aires.

Una y otra vez se confirma, según hemos estado viendo, esa falta de recepción por parte del público hacia los productos literarios elaborados desde el Ideal y derivados de una sensibilidad tan inútil como elevada (productos, que se consideran

inaccesibles, insólitos, chocantes e injustificables para el *celui qui ne comprend pas*), que serán condenados, y con ellos habrán de compartir su suerte los responsables de los mismos. Estos individuos, con igual destino que el de sus creaciones, saldrán ungidos por la *maldición* de ese modo artístico que se resuelve solo bajo los estigmas del fracaso, porque el progreso al que asistimos, su civilización, lamentablemente no tendrán aquel cuño espiritual, superior, que sí daba identidad a los de Prometeo:

Él había conocido pocos temperamentos como el de Riga. Había nacido artista y poeta. Amaba como nadie la belleza y el Arte, y hubiera preferido morir antes que prostituir su pluma. En materias literarias era de una honestidad única. Jamás dijo cosa que no pensara, jamás transigió con la mediocridad. Era sincero, noble, bueno, infinitamente sensible...

—¿Pero cómo con tantas condiciones...?

—Era un vencido —interrumpió Eduardo—. En un país civilizado habría encontrado algún apoyo, alguna voz que le alentara. Aquí no encontró sino obstáculos [...]. En su familia, entre sus condiscípulos, entre sus mismos colegas. Su libro, que era un bello libro, fue un fracaso. Y es que aquí nadie se interesa por los poetas. Más aún: se tiene desconfianza de los literatos, no hay simpatía hacia la literatura, y se odia el verso (348).

Otro tanto encontraríamos en las valoraciones que Gabriel Quiroga, condiscípulo de Eduardo y de Riga, arrojaba contra la capital, pues en ella tampoco dejaría de hallar esos síntomas de *falso* crecimiento (o de crecimiento supeditado a lo material), de falsos valores, de falsa belleza, tan propios de toda «sirena espléndida y terrible» (13) que se preciase (como se decía de la que daba cuerpo y voz a la urbe bonaerense), que evidenciaban una amenaza, una condición de inhabitabilidad, para cualquier forma de vida considerada ajena, diferente o inadecuada, de cara a su contribución a aquel ordenado, acaudalado y ostentoso mundo característico del burgués:

Y bien: ¿qué ocupaciones más bellas y más nobles podía tener en Buenos Aires un verdadero temperamento artístico, un espíritu superior? ¿Pasear en coche por Palermo, aburriéndose, dando vueltas como un burro a la noria? ¿Vagar por Florida estúpidamente? ¿Ir a los teatros para ver repertorios ignominiosos? Buenos Aires era sin duda una ciudad admirable y civilizada, superior a todas las grandes ciudades europeas. Pero tenía el pecado original de ser una gran ciudad. Porque no había nada más inhabitable, más indecorosamente industrial, más plebeyamente antiestético que una gran ciudad (218).

Entre las cuerdas apretadas por las posturas pragmáticas, por el interés hacia los avances tecnológicos, y por un *modus vivendi* que se solaza en la acumulación y en la exhibición de posesiones al amparo de los hábitos sociales, sucede la asfixia del

temperamento artístico y de todos los valores que este exige. Si tan desfavorable era para la dimensión de lo poético la mentalidad del hombre de industria, la del hombre de mirar positivista y utilitario, la del hombre económico, tampoco iban a contribuir al desarrollo de la misma esas pautas de conducta normalizadas para una sociedad, para «ese tirano implacable creado por los hombres para oprimirse a sí mismos» (111), que, de acuerdo con lo expuesto, se contentaba con una clase de belleza prácticamente determinada y limitada solo en función del oropel, de la obtención de signos de prodigalidad y de las buenas formas. En su seno, nada tenían que hacer los espíritus superiores a los que se hacía referencia en el fragmento arriba citado (a los cuales, al igual que al de Lita, sensible, inteligente, culta, a quien «Esta sumisión permanente y obligatoria a las conveniencias sociales le hacía creerse una persona desgraciadísima» (113), se les negaba su inserción), porque era a esto, a la banalidad, a lo que se reducían sus ocupaciones, incluso aquellas en las que el arte no dejaba de estar incluido: incluido, sí, pero solo como un elemento más que, desposeído de su esencia sublime, únicamente entraría a formar parte de esas actividades consideradas de buen tono social:

En sus diecinueve años [Lita] había vivido lo bastante para cobrar odio a eso que se llamaba «vida social». [...] ¿De qué hablaban? De pavadas: de modas, casamientos, festejos, hasta de los malos negocios de ciertas personas conocidas. Alguna vez se trataba de la Ópera, para decir cuatro necedades; de alguna deplorable novela en boga; de viajes por Europa, que a todas solo les interesaba desde el punto de vista de los hoteles y las compras. Todas se pirraban por París, un París de tiendas y teatros, de vida social entre argentinos, de chismografía colonial. [...] ¿Y los teatros? Ella no concebía nada tan odioso como pasarse la santa noche en exhibición, sentada con dos amigas en la delantera del palco, como en un escaparate. Y todo para oír música [...] que ninguna persona de gusto, como era ella, podía soportar (111-112).

A la vista de este panorama, tan poco alentador para quien aspiraba a superar el prosaísmo y la trivialidad que se nos estaban exponiendo como catalizadores de la vida moderna (ambos, educadores del criterio y convertidos, por tanto, en elementos de juicio), apenas parecían quedar soluciones. Ser o no aceptados dentro de su sistema, se podría explicar, simplificando, como un hecho de elección entre dos posturas básicas: bien la de la resignación (la cual indefectiblemente desencadenaría la muerte del Ideal), bien la de la rebeldía. Esta última, o se llevaba en secreto, o a aquel fuese su abanderado se le acabaría imponiendo el estigma del paria, el del marginado.

Nuevamente Lita, con la carga añadida de su condición femenina (condición un tanto *cosificada* por tender a limitarse el papel de la mujer, ya fuese al de un elemento ornamental dentro del diseño social, ya fuese al funcional, como esposa,

inserta en el rol de la familia) y de representar a ese personaje quizás *anfíbio*, por cuanto mora y se mueve entre dos mundos antitéticos (por una parte el del poder burgués, el del materialismo, el de las normas: mundo que debe a su posición social; por otra el de la bohemia, el espiritual, el de la libertad del Arte: mundo que debe a la sensibilidad de su naturaleza), denunciará a través de su propia persona en algunos momentos de la obra, lo irreconciliable que resultaría la convivencia o la coexistencia de estas dos esferas en las que la realidad se parte, o más bien, se reparte:

Las mujeres vulgares e ignorantes vivían contentas de su suerte y hasta se envanecían de su servidumbre. Pero ella, con su espíritu superior, [...] y con su cultura, no era sino una pobre víctima de las odiosas tiranías sociales. En ocasiones, discutiendo con algunos jóvenes que la comprendían, solía tener inusitados y briosos arranques de rebeldía [...]. Y no era ella la única *revoltée*. Con alguna amiga, pasaban largas horas filosofando sobre el triste destino de sus vidas. Eran infelices «desencantadas». Leían llenas de emoción, comentándolo misteriosamente, el reciente libro de Pierre Loti, y miraban a las dolientes turquitas de los harenes de Constantinopla como hermanas espirituales que soportaban sufriendo y soñando, en estéril rebeldía, una servidumbre análoga a la que a ellas les imponía la sociedad civilizada (113).

Esta negación establecida entre el gran sector social y el pequeño grupo de los que se dedican a los productos *incomprensiblemente* etéreos del espíritu (negación que además tendrá un carácter biunívoco, ya que el rechazo asentado entre ambos es mutuo, se mantiene operativo en los dos sentidos), parece situarnos siempre ante ese mismo resultado de desplazamiento que dicha minoría experimenta con respecto a las posiciones centrales de su población; surgen así, entre algunas de las estrategias seguidas por estas facciones de escaso número, las que nos conducen hasta los múltiples mecanismos de evasión con los que evitar una realidad prosaica, las del recurso a la utopía, o las de esa búsqueda de refugio focalizada en los enclaves de bohemia (espacios significativos, y también significantes por llegar a hacerse conceptuales), que venimos presentando asociados casi por entero al fenómeno de la marginalidad.

Es por ello que a la hora de exponer, resaltar, o denunciar, esa cualidad conflictiva que envolvería a todo aquello sobre lo cual gravita la situación del arte y la del artista dentro del diseño de una cultura gestada bajo los principios materialistas, utilitarios y reglamentados en concordancia con el pensar general de la sociedad burguesa, por encima de esa serie de criterios que nos remitirían a clasificar las obras según su pertenencia a una escuela, a un movimiento o a una tendencia literaria en concreto, surge otro que, atendiendo a dicha oposición (burguesía / arte), nos servirá

para unificarlas, a pesar de sus diferentes adscripciones, dentro de la que se ha querido llamar *novela de artistas*, una denominación que bien podría aplicarse a la de este *mal metafísico*.

En este punto, y teniendo en cuenta que el modernismo tiende sobre todo a quintaesenciar el arte hasta convertirlo en una experiencia *pura*, superior, autónoma, desligada de ese entorno de vulgaridad o trivialidad percibida por sus seguidores en la civilización contemporánea a ellos, de entre estos ejemplos un tanto heterogéneos (a los que venimos recurriendo para reconstruir el hecho por el cual se margina y se convierte en *maldito* al que se adentra en lo poético), el de las mencionadas *novelas de artistas* se nos ofrece como una magnífica plataforma para poner en evidencia ese irremediable deterioro del que acabará siendo presa el sujeto creativo al que sus coetáneos, la mayoría filisteas, excluye, hostiga, o causa daño.

Esta tirantez sostenida entre la individualidad creadora y su organismo social, que tanto se aprecia bajo estas premisas, fácilmente nos podrá evocar aquel desdoblamiento que ya Flaubert estimaba implícito en la propia condición del artista moderno. Esa escisión que lo aquejaba no era otra que la que, a la vista de tales circunstancias y forzado por ellas, lo constreñiría a «vivir como un burgués» en su pretensión (mera y básica) de subsistir, mientras que lo obligaría «a pensar como un semidiós» al descubrirse situado, ese mismo sujeto, en el plano (más complejo, más sofisticado) de la creación a través de la palabra.

Una doble faz que también tuvo presente Rafael Gutiérrez Girardot a la hora de analizar la figura del escritor modernista como ese ser dividido que era hijo legítimo y simultáneamente bastardo de aquel sistema validado por la burguesía, en el que, sin lograr evitarlo, dicha figura acabaría enquistada, del mismo modo que lo haría dentro de un cuerpo cualquier sustancia extraña. Apresada en la malla de esta coyuntura histórica, pero asimismo con la intención de liberarse de ella, tal personalidad híbrida era víctima, y al tiempo ejecutora, del siguiente proceso:

Esta dualidad [...] transpone al arte la relación del artista moderno con la sociedad burguesa tal como la vio con franqueza Flaubert en una de sus cartas, en la que dice que el artista moderno debe dividir su existencia en dos partes [...]. Pero al mismo tiempo, esta dualidad crea una tensión en el semidiós que lleva una máscara de burgués, pues lo que no puede expresar en el mundo burgués, sus deseos, sus pasiones, sus afectos, sus esperanzas, sus ilusiones, lo expresa libremente en la obra literaria. Y allí crea otra existencia antiburguesa, aunque los elementos con que lo hace, lo lejano y lo pasado, sean los mismos con los que el burgués ha amueblado su *intérieur*. La dualidad se convierte en ambigüedad cuando el elemento que Baudelaire llama “una

envoltura divertida”, lo circunstancial, la moda, adquiere una función concreta, esto es, la de llegar a un público que el artista desprecia. La envoltura divertida, aperitiva, titilante, no es una concesión al público, sino una provocación: es el *épater le bourgeois*. Pero esta provocación evidencia precisamente el deseo íntimo del artista de ser tenido en cuenta en la sociedad burguesa y la desilusión de ese deseo. Es una forma artística de un despecho social (Gutiérrez Girardot, 1988: 36-37).

Aceptada la consabida dualidad que el artista moderno sufre a raíz de su frustrada inserción en el sistema burgués, en el que se sentirá obligado a llevar una máscara, parece presentarse también a veces una cierta ambigüedad que todavía habría que añadir y sumar a ese mencionado comportamiento anfíbio suyo (resultante de comprobarse rechazado en su comunidad), como esa a la que Gutiérrez Girardot acaba de aludir, y que haciendo uso de la expresión de Baudelaire apuntaría al empleo deliberado por parte de la individualidad creadora de una «envoltura divertida».

Esta envoltura «divertida, aperitiva, titilante», supondrá la adhesión del artista a ciertas formas *populares* y *populosas* que, a diferencia de aquellas más depuradas, más propias, por lo tanto, de los espíritus superiores o exquisitos, sí acabarían resultando atractivas para un público, digamos tosco, poco preparado, al cual ese emisor y transmisor de lo poético en el fondo desprecia.

No existe sin embargo en este segundo caso, en el del camuflaje bajo una envoltura llamativa capaz de vender el producto, intención alguna que sea sincera por parte del sujeto artístico, de querer adecuar su postura a los gustos o normas de sus receptores, sino más bien de todo lo contrario, pues tal determinación indicaría un acto, más o menos encubierto, de denuncia hacia el filisteo; y es así como lo hace, a través del disimulo, de su falsa adaptación a esa serie de preferencias que el burgués muestra, en las que el burgués se acomoda, y en las que el burgués prefiere mantenerse, para ponerlo a este en evidencia, y para que evidente también resulte la frustración que en el fondo le supone el no llegar a ser tenido en cuenta por su comunidad.

De todos modos, a la hora de examinar el problema de esa figura artística supeditada al marco de una sociedad con cuyos valores choca, ya se esté hablando de las estrategias de su desdoblamiento en dos (se veía la incompatibilidad de ser artista y burgués a un tiempo, la de dar salida a ambos en el mismo plano), ya de las de su referida ambigüedad (acusadora, provocativa y a sabiendas, «forma artística de un despecho social», que definía Gutiérrez Girardot en su cita), o incluso de las de una posible sumisión auténtica, sin disfraz, de claudicación, de este ante las masas, con el fin de integrarse, de hacerse funcional y conseguir con ello un medio de vida (tal podría

ser el ejemplo del desempeño de ciertas funciones útiles de cara a la sociedad, como el de la ocupación periodística, la cual supone el fin de la escritura en tanto que dedicación marginal, para convertirse en una actividad oficial, reconocida y remunerada), lo cierto es que en cualquiera de los tres casos, la distancia entre esos dos mundos concebidos de forma tan distinta por el emisor y por el receptor, creará una distensión en el interior del propio artista, que le causará desgaste, sufrimiento y el escarmiento previsible de la marginación.

Volviendo a la *novela de artistas*, y ciñéndonos a la obra de la que veníamos hablando, es fácil constatar que no dejan de presentarse ocasiones en las que esa expulsión casi sistemática de la Belleza, la imposibilidad de su permanencia en una sociedad cuya base y cima son la del *celui qui ne comprend pas*, se nos va a mostrar a través de esta escisión *esquizofrénica* acontecida en la personalidad (más en concreto, en la actitud) poética.

Son unos los casos en los que, renunciando al bienestar, a la supervivencia, incluso, se seguirán los caminos serpentinos y tortuosos del arte, pero hay otros en los que el espesor material y exigente de una realidad tangible y funcional conseguirá imponerse sobre la fragilidad de ese animal estético que al final claudica, que se *civiliza*, que se extingue, para convertirse así en un ser domado, o lo que es lo mismo, operativo en el sistema (algo a lo que ni siquiera llegará a veces, a pesar de su renuncia del Ideal, de sus intentos de adhesión a los principios que daban impulso a la maquinaria moderna con la que el filisteo pretendía hacerlo todo rentable).

Esta división, la inexorable disyuntiva entre lo uno o lo otro, entre dos mundos enfrentados y prácticamente irreconciliables, la ratificación de que los bienes del espíritu, los de lo bello, pertenecerán a un patrimonio marcado siempre por lo marginal, nos la prestará la carne del protagonista de este *mal metafísico*. Su fidelidad inicial a los elevados reinos de lo inmaterial acabará vencida, degradada, vapuleada por la gravedad de lo contingente: un cuerpo a tierra, que en la tierra (pero en una tierra desterrada siempre del Azul) acaba:

Pasaron momentos de verdadera miseria, que Nacha, con una energía admirable, cosiendo por centavos para las grandes tiendas, logró salvar. Riga ya no tenía aquella ilusión literaria ni aquel amor a la Belleza que exaltaba sus días de mocedad. Ahora escribía principalmente para vivir, pues nunca hubiese aceptado que Nacha costeara sola los gastos comunes. Llegó el poeta hasta escribir versos de reclamo, y por cierto que la primera vez tuvo un dolor profundo y un tenaz remordimiento (Gálvez, 1916: 312-313).

Muy lejos quedaba este desenlace del que de algún modo nos prometía aquel Riga todavía armado por la juventud, por el alma y por la palabra a partes iguales, y tan firme siempre en sus propósitos. Por entonces, nuestro protagonista aún se defendía, y defendía, casi en solitario, la dignidad del arte, la necesaria incontaminación de este en contacto con el ámbito de la realidades pertinentes del burgués (en las que cualquier valor se definía lucrativo, intercambiable, un objeto de mercado), y la nobleza del pensamiento; y lo hacía, convertido en todo un testimonio viviente de esa forma de *vida romántica* (concepto, que por cierto serviría de subtítulo a la presente novela) de que hay *sustancias* con las que no es posible comerciar.

De ese modo, aquellos códigos, aquel lenguaje capaz de proveer de riquezas materiales al *bourgeois* (como el que en uno de los episodios era el único que daría muestras de poder o de querer entender Gutiérrez, el representante comercial del aceite Pons, cuya apariencia nos ofrecía signos visibles de cierto bienestar económico: «llevaba zapatillas», «parecía un pachá»), nunca iba a llegar a hacerse compatible con aquel que, por el contrario, solo estaba destinado a dar voz a lo poético; algo que no habrá de resultar extraño, porque no se deja de poner constantemente en evidencia que es muy poco lo que en común comparten los diseños y los principios de esos dos mundos dispares que pertenecen al filisteo y al valedor del arte:

Gutiérrez se echó para atrás, miró a Riga como examinando su capacidad literaria, y contestó dirigiéndose al poeta:

–Efectivamente, señor de Riga, tengo *necesitat* de alguien que me escriba unos versetes. Podría escribirlos yo, ¿sabe *ustet*? que he sido crítico en Barcelona. Pero vamos, no me da la gana... ¿estamos?

[...]

–Sus ideas literarias –continuó el catalán sentenciosamente– eran una camama, ¿entiende *ustet*?; pero yo creo que habrá cambiado *ustet*, que será capaz de hacer lo que deseo, una buena *reclame* para el aceite, pero buena ¿estamos?

Como Riga no contestaba, Gutiérrez agregó que se los pagarían bien, que por lo menos le darían cinco pesitos por cada composición.

[...]

Riga repuso que él no prostituía su inteligencia. Él amaba el arte, la belleza, y no se rebajaría hasta escribir versos de esa índole. Prefería morir de hambre (190-191).

Tras semejante choque de conceptos que aprovechan la encarnación, los rasgos concretos y la representatividad social propia de cada uno de estos personajes de polaridad contraria (la del comerciante y la del poeta), la narración de los hechos que sobreviene a continuación no hace sino reforzar esa división con la que la realidad

parecerá partirse en dos mitades comunicadas, comunicables, y bastante bien delimitadas.

Pensativo en el suceso que acaba de tener lugar con aquel «ignorante» que se había atrevido a ofrecerle un trabajo de esa índole, «preso de una rabia atroz», Riga se lanza a la calle, con el peso de los ideales a cuestas y con la ingravidez física que le causaría la falta de prendas de abrigo o el vacío apremiante su estómago: vaga, se detiene frente a suntuosos escaparates, y observa abatido los de algunos bares y confiterías en los que en otro tiempo, en los buenos tiempos en los que siendo secretario del doctor Lantero (ocupación que, a diferencia de la del escritor, sí estaba pagada y reconocida) se podía permitir sin embargo alguna que otra comida. Un lujo este que, ahora, al estarle vetado, al quedar fuera de su alcance por las posibilidades económicas deplorables en las que en este momento se hallaba a consecuencia de su *dolencia*, la de la fidelidad al Ideal, suscitaban en él la envidia hacia aquellos *simples* a los que una carencia de valores nobles, elevados (patrimoniales, por decirlo de alguna forma, del alma humana), no les impedían solazarse (sino más bien todo o contrario) con otro tipo de abundancia mucho menos etérea y más primaria: la que conducía hasta aquel relajado y feliz espectáculo de hombres que comían y bebían, al calor, tras las vidrieras.

La desgracia *orgánica*, el deterioro vital de estos seres llamémoslos espirituales, que se encuentran condenados a vivir supeditados a un sistema materialista que distará mucho de servir de refugio para las potencias del espíritu, se consolida con desenlaces funestos como este, en el que el poder de la ciudad, la «Energía» y la «Riqueza» de la que esta se alimenta, arrojarán de su seno a aquellos que, como el protagonista que nos viene acompañando a lo largo de estas páginas, forman parte de una minoría *maldita*, la de esa clase de «pobre diablo de soñador» que termina convertido en un producto de desecho de su sociedad, por no poder o no haber tenido la intención de ser, producto sí, pero un producto de consumo dentro de ella:

Y salió a la calle, el pobre vencido de la vida. Iba a mezclar sus angustias, sus desilusiones, sus miserias, en el tumulto de la ciudad formidable, a ahogar sus sufrimientos en el estrépito de la Energía creadora y de la Riqueza fabulosa que agitaban intensamente las calles de Buenos Aires, ¡aquella Energía y aquella Riqueza que lo arrojaban a él, un pobre diablo de soñador, al pozo de la gran desdicha, barriéndolo como se barre una miserable cosa cualquiera, arrancándole hasta sus ideales que eran lo más bello de su juventud, y convirtiéndolo en una vil piltrafa humana: desperdicio social, simple basura de ensueño! (195)

Este fracaso en sociedad del que, como Riga, a causa de su actitud, de su pensamiento, no prestará servicio a sus intereses comunes, tiende a ligar al escritor del Ideal al territorio de los parias y a todo aquello que la desaventajada posición de estos dentro de la comunidad arrojará sobre sus obras y sobre sus vidas, como en alguna ocasión anuncia, o más bien denuncia, el autor de *El mal metafísico*, refiriéndose a esos «seres castigados por el destino», seres *decadentes* y en decadencia, que se «unieron en la fraternidad del Dolor y del Vicio», y al que los «unió la Desdicha, ¡aquella hermana grande de los vencidos de la Vida!» (300).

Como contrapartida, es el burgués el que triunfa y al que se le promete esa buena y cómoda existencia de la cual quien se aviene a ser ciudadano de bien parecerá merecedor. Así, Orloff (quien en un pretérito no muy lejano gustaba del uso de palabras y de ideales demoledores con los que amenazar tanto la solidez de su sistema social como a los que a él pertenecían), o aquel que se atrincheraría con sus armas en los profundos fosos que el escepticismo excava, dan ahora muestras de haber sufrido un cambio. Y este no es otro que el que les asegurará un lugar inmune en el centro de su sociedad, tras haber dejado atrás (con o sin melancolía) aquellas posiciones laterales, siempre hincadas en el margen, de *desorden*, a las que estaban habituados, y que en este momento no son recordadas ya sino como un pecado de juventud, de ingenuidad, del que por entonces era un estado de pureza recién abierta, casi intacta:

—¡Pero, hijo, estás hecho un burgués! —le dijo a Orloff, midiéndole con los ojos de arriba abajo.

Orloff, en efecto, estaba cambiado. Ahora era redactor de *La Patria* y tenía un buen empleo en la Municipalidad. Se había casado, y era padre de dos lindísimas criaturas. Estaba enorme, grueso, barrigón, pesado, y, naturalmente, ya había dejado de ser el demagogo de antes. Ahora veneraba la sociedad, condenaba severamente las ideas antisociales de los anarquistas y de los socialistas, y hablaba con respeto de Dios.

[...]

—Tú tampoco puedes quejarte —contestó a Iturbide, que, en efecto, había engrosado y tenía aire de salud.

[...]

—Decididamente la vida no es como la imaginábamos entonces —dijo Iturbide, recordando su escepticismo implacable y la violencia demoledora de Orloff.

—Es mejor que como nosotros la veíamos; más interesante, menos trágica, menos unilateral (301-303).

Justamente por este motivo, por el hecho de no haber logrado encajar (y con ello regenerarse) en el modelo de civilización que el burgués diseña, que el burgués estimará *salubre*, Carlos Riga, en el tiempo presente que nos muestran estos dos

reconvertidos (Orloff e Iturbide, quienes sin embargo antaño fueron compañeros suyos de bohemia), colisionará con el paradigma propuesto para el ciudadano ejemplar, al devenir en ese sujeto sobrante, *escorial*, alcohólico y esquivo ante una realidad en la que no se ensambla y con cuyo roce solo obtiene deterioro y sufrimiento; un estigma que, a diferencia de lo que sucederá con el otro par de personajes, en lugar de resolverse, si en él se agrava y no promete solución alguna, será precisamente por su pronunciada condición de poeta, esa que desde su nacimiento lo aqueja del mismo modo y con las mismas consecuencias que lo aquejaría un mal, pues, en opinión de Iturbide, «no había nacido un hombre más poeta de vientre de mujer» (305), y su única visión del mundo habría de ser la que surge solo de un saber mirar poético ejecutado por los ojos, con los filtros y bajo la luz de ese lirismo. Cualquier otro asunto ajeno al emporio inmarcesible de la Belleza (se llamasen las circunstancias concretas de estos asuntos mundanos despreciados por el vate, política, dinero, ciencia, crítica social, o la propia vida concebida sin salirse de los cauces inmediatos de lo material y contingente), carecería de interés para el protagonista de esta dolencia, cuyo padecimiento (el del poeta con nostalgia del Ideal: que lo hace elegíaco, melancólico, decadente) resultará casi mortal y desde luego preocupantemente metafísico:

[...] Por eso no puede ser ni empleado ni periodista. Yo me acuerdo cuando escribíamos en *El Orden*. Sus artículos políticos eran pura literatura. Y luego, una honestidad anormal. No puede ensartar lugares comunes, incapacidad funesta para un periodista...

[...]

—Es necesario que lo ayudemos hasta que se cure de ese mal terrible. Después se le buscará un empleo. Pero no podemos dejar en la miseria, en medio del arroyo, a un amigo íntimo, a un muchacho tan bueno.

Se despidieron. Orloff fue a la Brasileña, donde esperaba saber algo del poeta (305-306).

Ese límite extremo de miseria y de deterioro físico y moral era exactamente aquel en el que —como sus propias obras, en concreto la de aquel ejemplar suyo de *Los jardines místicos* que languidecía «deshecho y sucio» en un rincón del antro que le servía de vivienda: «un agujero infame, un nauseabundo nido de ratas, sin aire y sin luz, donde parecía humillante que pudiera vivir un ser humano» (308)— en este instante él mismo se hallaba, y en que quedaría preso por haber dado la espalda a las exigencias de la sociedad, y el corazón o la cara a las que le pedía el Arte. De este modo, Riga, febril, confuso, desasosegado, buscará una salida también extrema a su situación: bien la alternativa del abandono definitivo, la de la irreversible huida con la que poder alcanzar

ese estado al fin absoluto, balsámico y sedante, sin dependencias ya de la materia, al que acaso ahora solo sería capaz de conducirlo la muerte —«Más valía morir, para quedar tranquilo eternamente», «Moriría, se uniría al gran Todo, confundiría su alma con aquella Alma Universal de que hablara alguna vez en sus versos» (314-315)—, o bien una segunda opción, que lo espoleaba a la continuidad en la lucha, aferrado a la idea de que la sociedad, por su incomprensión hacia aquellos que, como era el caso de los poetas, se autoproclamaban paladines de las bellezas del espíritu, había contraído con él una deuda todavía impagada:

Él tuvo siempre un verdadero terror a la muerte, y, sin embargo, ahora pensaba en ella como en una liberadora. Pero no moriría. Lucharía con todas sus fuerzas, las pocas fuerzas que le quedaban. Él era un poeta, y jamás había sido recompensado por la belleza de sus cantos. Tenía derecho a reclamar su recompensa a la Sociedad, tenía derecho para mendigar a los hombres su salario de artista (315).

Pero estas ansias de justicia no se cumplen. Para ello, para lograr que la presencia del artista hubiese realmente cambiado su posición fatal de confinamiento en los márgenes por aquella que al fin lo incorporase al funcionamiento del sistema, se debería haber también logrado la adjudicación, por parte de la comunidad, de un salario que estuviese destinado a dicho sujeto artístico a cambio de su creación, de su quehacer poético. De haber acontecido así, ese trabajo, que se mostraba como un producto del Ideal, un producto tan solo hermosamente intelectual, pasaría a representar además un trabajo real, una actividad valorada, reconocida, y, por lo tanto, ejemplo de ese medio completamente regulado, ordinario, *legalizado* y válido de subsistencia.

Sin embargo Riga, desazonado, no piensa ya en ese intercambio (que en principio pudiera parecer nivelado y justo) entre su colectividad y él, entre aquello sublime, elevado, a lo que él se dedicaba y lo que al hombre productivo le podría interesar. Lo único que, llegado este punto, el poeta se atreverá a reclamar, será una cierta conmiseración, ese mínimo a lo que considera debería estar obligada la sociedad como compensación por la indiferencia y por el daño infringidos por ella a todos aquellos que sueñan y que solo tratan con la discutible utilidad (según la mentalidad pragmática) de la Belleza.

Así se plantea la dificultad de la supervivencia para este protagonista caído en desgracia, el cual se creará al menos merecedor de recibir cualquier tipo de limosna, pues aunque «no era posible que [...] el poeta, el artista, recurriese a semejante medio

de vida, a semejante bajeza», finalmente «el hambre podía más que el honor y la vergüenza, y le hostigaba a que mendigase» (316-317):

Era una idea que al principio le horrorizó, una idea que tuvo que rechazar como un propósito criminal. No, no era posible que él, un poeta, un artista, un hombre que tenía grandes amigos ilustres, que había colaborado en los grandes diarios, saliese a mendigar por la calle. Sería deshonroso, humillante, cruel, doloroso. Sufría espantosamente solo de pensar en ello, y ya se veía atajando a los transeúntes en la calle, o metiéndose en las casas y hacer una historia cualquiera para obtener unos centavos. No, gran Dios, no era posible. [...]

—¡Pero es que tengo derecho! —exclamaba, hablando en voz alta, en el infecto agujero en el que se hallaba—. Tengo derecho a vivir porque soy un ser humano, porque soy un poeta (315).

Sin embargo, aun a pesar de los repetidos vaivenes que, con respecto a su condición de paria, este personaje iría sufriendo a lo largo de la obra entre su aceptación de la misma y la esperanza de poder abandonarla hasta considerarse normal (y, por ello, un integrante más, admitido por el sistema), esta acabará por afianzarse. Indudablemente, tal condición tendería a consolidarse a medida y en la medida en que también lo hiciese esa idea suya de servir a la Belleza.

Una reafirmación así, en lo marginal, no solo se verificará a la hora de comprobar el desafortunado puesto que, en su desempeño de las funciones privativas del artista, le correspondería en sociedad, sino que también se sellará alcanzando ese nivel absolutamente individual e íntimo, relativo a la propia percepción que de sí mismo lamentablemente terminará teniendo.

Tal valoración personal se repite en innumerables ocasiones teñida de pesimismo, de desilusión, y con las inconfundibles marcas de aquel que finalmente resultará mordido, herido de gravedad, por el desengaño, por la resignación y por el abandono. Por consiguiente, esta caída, si bien fue la del poeta, se convertirá también en la del hombre, en la de ese sujeto que, concebido de este modo preeminentemente espiritual y movido solo por altos ideales, se verá, en definitiva, como algo superfluo, sobrante, sin justificación alguna en el sistema, pues a los ojos de la mayoría resultará inconcebible que un joven no aporte, con su actividad, algo palpable, rentable y útil para el funcionamiento de la comunidad a la que pertenece; de nuevo el trabajo, la exaltación de la materia, aparecen enfrentadas a la vaguedad de los productos del espíritu: «Es una vergüenza [...], un hombre joven, que podría trabajar. ¿Por qué no va a la cosecha? ¡Después nos quejaremos de que faltan brazos!»; definitivamente «Era un desperdicio social, una cosa cualquiera que para nada sirve, un muerto» (319-320). No se baraja

pues otra salida para su estado, que aquella que lo convierte, contra su voluntad, en una figura *parasitaria* de su entorno vital, en un mendigo cualquiera:

Siguió caminando, con su paso vacilante, lastimado de amargura, de cansancio, de desaliento. No sabía qué hacer, no sabía si resolverse por la abyección o por la vida. [...] ¡Ah, cómo había caído! Ya no tenía más allá su abajamiento, que era tan grande y tan hondo como su desdicha. Había rodado al abismo trágico de la miseria, con su poesía, y sus ilusiones y su fe en la vida y su amor. Todo lo había perdido, absolutamente todo, y su sola esperanza estaba en la limosna con que el transeúnte anónimo podría salvarle de morir. [...] Riga [tras aceptar la limosna] quedó destrozado, lleno de dolor y de vergüenza, contemplando la hondura de su degradación. [...] Había ofendido a su estirpe honesta, había insultado al arte, se había deprimido ante sí mismo que era la mayor de las abdicaciones a que puede llegar un ser humano (318-319).

Esta reflexión sobre las posibilidades de su ser como poeta, de su ineficacia y esterilidad en el mundo, parecerá cerrarse de alguna manera con el planteamiento de ese tipo de preguntas límite como las que él se acaba haciendo, y por las cuales uno se desgaja del sistema, pero también de la existencia: «¿qué le importaba morir?, ¿Qué valor tenía su vida?», y finalmente, «¿Qué ganaba el mundo con que él viviese, él, un pobre diablo de poeta, un paria, una basura?» (342).

Solo la nostalgia o algunos breves encuentros con determinados entornos que parecían mostrarse afines a sus ideas, lo devolverían por momentos a un presente ilusorio, falseado y deslumbrado por ciertos brillos inciertos del pasado, ante los que, entre la inconsistencia propia de ese revivir instantáneo y la consistencia del dolor, nuestro protagonista recuperaba aquella sensación quimérica de un triunfo esperado desde su juventud que, sin embargo, nunca había llegado para él.

Tal fue el caso del banquete celebrado por los camaradas de Iturbide con motivo de la aparición del nuevo libro de este, banquete en el que durante unos segundos Riga creyó percibir ese detonante intelectual y vital que para un artista representa el descubrirse aceptado, al ser él mismo escuchado por parte del público (algo que sucedería en el momento concreto de su discurso laudatorio sobre el escritor y también amigo suyo, Eduardo). Aquello que en un principio se presentaba como una expresión de admiración acerca de la personalidad y de la obra de Iturbide, le acabaría pareciendo una coyuntura idónea para la exposición de sus propias ideas, idónea para permitirse y también para atreverse a poner en contacto su conciencia de poeta, que tantas veces había reprimido o se había visto forzado a ocultar, con el grupo de los allí asistentes: «Y entonces, sintiendo la necesidad de hacer una confesión pública de su

vida, habló de sí mismo» (332), de su vocación por la Belleza, aunque los mecanismos sutiles del espíritu con los que se abrían las puertas de lo etéreo y de ciertos aspectos intangibles de una realidad apenas comprensible no significaran no fueran para la inmensa mayoría más que una serie de «pavadas» de las que poco o ningún provecho se iba a sacar.

Estas «pavadas» no harían sino convertir a los idealistas a su servicio en esa rémora costosa, molesta y *maldita*, a ojos de una sociedad que, fuese en el ámbito de lo académico, en el de lo no erudito, o en el de lo familiar y más cercano, desde luego no los aceptaría:

[...] su padre, desde Santiago, le escribía que se dejara de «pavadas» y estudiase. La luna, los parques y los ruiseñores no iban a salvar al poeta del cero en Civil [...]. ¿Por qué su padre le escribía así? ¿Cómo no comprendía que había en su hijo una vocación? ¡Pero si el concepto de su padre sobre la literatura era general en el país! Todo el mundo consideraba como haraganes, inservibles, vividores, a los pocos altos espíritus que se consagraban a labrar la verdadera gloria de la Patria. ¡Así premiaban el desinterés, el puro amor a la Belleza! Los que, como él, sentían el don divino en el alma, no encontraban sino obstáculos en su sendero. Diariamente, en la Facultad, en la casa de huéspedes, entre las pocas familias que frecuentaba, tenía que soportar la dura hostilidad del ambiente a sus ideales literarios. Las gentes despreciaban la literatura y le preguntaban, con sonrisa de lástima, si todavía «le daba» por los versos (7-8).

Pero este nuevo panorama que, a raíz de su intervención relativamente exitosa en el banquete, se expandía ante él, le brindaría esa oportunidad inusual de poder comprobar en primera persona la existencia de un receptor favorable, algo que desde luego fue suficiente para abrir de un golpe, aunque se tratase solo de un acto efímero, el nicho de todo aquello que, siendo inherente a su naturaleza creadora, Carlos Riga había enterrado a lo largo de su corta vida. Y si así lo había hecho, fue por necesidad, por sentirse «combatido y desdeñado» tras el convencimiento de haber fracasado en la defensa de su condición: una lucha, la suya, contra los enemigos de fuera, «contra los bárbaros que nos rodeaban», y contra los de dentro, contra los fantasmas, contra las debilidades y contra los temores que emergen y se multiplican en nuestro propio interior, y que resultan especialmente numerosos en el caso de las personalidades, que, como la que a él lo subyugaba, se definían difíciles, complejas y zarandeadas por las fuerzas (no siempre fáciles de controlar) del Arte.

De este modo, sorprendiéndose amparado por el auditorio, asiste arrebatado a una especie de redención, de resurrección transitoria, volátil e infortunadamente perecedera, en la que, como comprobamos, acabaría hablando no ya de Iturbide, sino de

él mismo, visiblemente afectado bajo los efectos de un impulso confesional y cegado de nuevo, en una suerte de exaltación un tanto visionaria, por la luminosidad abrasiva de aquellos ensueños suyos (velados con el tiempo y vedados para la realidad), que asimismo lo eran, complementaria y simultáneamente, también de juventud, de creación y de un absoluto vasallaje ante el poder generado por el sentimiento de lo Bello.

Esta transformación que la mera simpatía del público parecía ir operando en él, daría muestras de una capacidad suficiente para arrancarlo de aquel triste presente en el que de algún modo agonizaba y transportarlo así, según se formula en el propio texto, al territorio de la «Eterna Ilusión», al de la «bella realidad quimérica», en el cual él sí hubiera podido vivir enteramente consagrado al Arte, y reconciliado, sin fisuras, con su naturaleza de poeta:

Todos escuchaban con grave interés las palabras sinceras del poeta. Riga notó la simpatía que le rodeaba, y poco a poco se fue exaltando, transformándose. De nuevo la Eterna Ilusión vino a apoderarse de su alma y de su sentimiento, le hizo olvidar hasta el recuerdo del pasado, le trasladó desde el presente triste, a una bella realidad quimérica. Vio su futura obra literaria, vio sus próximos días de gloria, y su imaginación se pobló de armonías, su alma se llenó de sensaciones y de colores y en su corazón se aglomeraron los más férvidos amores y los más dulces sentimientos. Aconsejó a sus amigos que trabajaran, que produjeran incesantemente, aunque no tuvieran recompensa alguna; y con lágrimas en los ojos y la palabra conmovida, habló de realizar, él también, sus sueños.

—Realizaré mis sueños de belleza, la obra tantas veces entrevista en los viajes ilusorios de la imaginación. Y todavía lograré realizar mi ideal de vida: una existencia tranquila, consagrada al arte... y... (332-333)

Pero este estado de esperanza en el que lo sume la vivencia ficticia de una gloria que nunca lo iba a acompañar, este embelesamiento, o raptó incluso, en el que él mismo se inflama y en el que, según sus propias palabras, su imaginación se poblaría de armonías, su alma de sensaciones y de colores rebosantes, y su corazón de una intensidad desdibujada entre las pasiones y el afecto, es fugaz. La expresión de esos deseos (cuyo cumplimiento hubiera significado el haber podido hacer de la dedicación artística una forma de vida, un medio más de subsistencia), expuestos bajo esta suerte de trance, de excitación tanto de la mente (pensamiento convertido en imaginación) como de los sentidos (acentuación de la percepción y de las impresiones sensoriales) o de los sentimientos (cierta tendencia a una especie de *panfilismo*), que tan connatural resulta a veces a la individualidad creadora, sería además interpretada por alguno de los concurrentes como un empeoramiento de su deterioro físico y moral, del desenlace fatal y tantas veces presentido de su mal metafísico:

—¡Pobre Riga! Tiene muy poco tiempo de vida. Cualquiera [sic] enfermedad insignificante, cualquier descuido puede acabar con él. Hasta esas ilusiones, esos sueños que nunca realizará, esos propósitos para el porvenir, son un síntoma de su gravedad (333).

A propósito del sentimiento amoroso, al igual que sucediera con otros personajes de algunas de las obras precedentes que hemos tratado dentro de este mismo apartado (el dedicado a esa marginalidad que indefectiblemente parece formar parte de la propia constitución del artista dentro de la civilización burguesa), se presentará también aquí como una prolongación, como una vertiente más de ese proceso de desrealización, de idealización, de embellecimiento de las entidades de este mundo. Y será justamente a través de tal proceso como dicha clase de perfil creativo logre o se atreva a instalarse muy por encima de los niveles básicos en los que su sociedad se mueve, desde los cuales esta conceptúa, enjuicia y establece sus normas, sus criterios, y la medida de todas las cosas. Así reconvierte Riga cualquier aspecto de su relación con el entorno (como puede ser la del amor) en una extensión de lo artístico, en un acto de espiritualidad supeditado siempre a esos principios inasibles por los que pervive el Ideal:

Su novio la quería, sin duda, pero la quería con un amor trivial y epidérmico. ¡Cuán distinto de aquel amor espiritual, hondo, poético, casi místico que le tenía Riga! Era un amor de artista y de poeta, amor de ensueño y de idealidad, amor de todo el ser, amor constante, envolvente, penetrante, amor con raíces en la tierra y alto hasta llegar al cielo (345-346).

Precisamente en el diario *La Verdad*, en el que se daría la noticia de la inminente muerte del poeta protagonista, iban a aparecer aunadas esas variables que de alguna manera parecen definir, y al mismo tiempo determinar de un modo casi inexorable, la condición *maldita* de este tipo de seres (condición *maldita*, que en este caso se presentará como equivalente a la que conlleva la de una pertenencia activa a la bohemia). La sensibilidad extrema de estos (llena de «ensueños, de bondades, de ternuras, de idealismos») no los protegerá de ese entorno inhóspito (por material y por pragmático) del filisteo, del cual, ante la desaprobación general que pocas veces dejan de percibir, terminarán huyendo desterrados de su circunstancia y, en esta fatigosa huida, asimismo enterrados por su propio yo; minorías, marginación, fracaso, soledad, pobreza, enfermedad, acabarán por reafirmarse como algunos de los rasgos más comunes para reconocer la pureza del genio artístico, unido casi siempre a esos

temperamentos, cuyo espíritu, de dimensiones poco frecuentes, los hacen torpes, hasta llevarlos a la extinción —al igual que sufría y se extinguía el albatros con sus grandes alas, superdotadas para el vuelo, pero inservibles en la tierra (símbolo recurrente, según hemos visto por ejemplo en Baudelaire, de la muerte de lo elevado a manos de aquellos que no lo comprenden)—, en una sociedad cuyas motivaciones nada tienen que ver con las entidades de lo etéreo:

En un hospital, en medio de la mayor pobreza, se muere Carlos Riga, el poeta bohemio. [...] Carlos Riga es un gran corazón y una gran alma, y estamos seguros de que cuantos le conocen, irán, después de leer esta noticia, a acompañarle en su lecho de dolor. Ha vivido una existencia de incorregible bohemia, y ha conocido los paraísos artificiales, impulsado por quién sabe qué dolores íntimos y qué tragedias ignoradas (344).

Aquel muchacho al que Lita había conocido en su juventud, y al que describía como una criatura alimentada fundamentalmente de ideales, de Arte, y de las múltiples potencias del alma, se presentaba desde el comienzo como un «tímido, de ojos soñadores», «tan bueno, tan sincero, tan afectuoso, tan sentimental, tan artista» (345), que, a raíz de semejantes peculiaridades, acabaría convertido en toda una figura de marginación social, de rechazado, en aquel sujeto anacrónico, excéntrico que, en definitiva, se revelará abiertamente incompatible con los principios de su tiempo. Así se explicaría que dichos individuos, fieles a estas tendencias, una vez expuestos al medio, a ese entorno adverso de su circunstancia histórica, se deterioren, se disuelvan y, según se pudo constatar a lo largo del transcurso del proceso vital de nuestro fracasado héroe, concluyan presos y víctimas de su lealtad y de su devoción por lo sublime.

De tales enfrentamientos, tras los cuales la constitución artística se erosiona mortalmente con su entorno hasta el desgaste, surgen páginas sobre ellos, en las que tal disolución personal, a la que arriba nos referíamos, devendrá además visible y reforzada en esa serie de formas, también *disolventes*, de la percepción y del lenguaje resaltadas por el autor. Debido a estas, la realidad se nos va a mostrar de una manera adulterada, transustanciada por lo lírico, por esa suerte de filtros egotistas que, dispuestos entre emisor y receptor, nos daría paso a un conjunto de técnicas por las que el yo y lo otro se confunden en un único vertido poético, y no sin el respaldo de ciertas fórmulas ya reconocidas, y tan poco objetivas, como podrían ser las del impresionismo o las del expresionismo.

De nuevo, y siguiendo en la línea de otros resultados literarios pertenecientes a escritores argentinos ya mencionados por este mismo motivo, no dejan de registrarse entre las páginas de esta obra momentos críticos, puntos álgidos de conflicto derivados de la precisa y bastante poco grata confrontación entre el soñador y el hombre práctico, tras los cuales la situación de extrañeza sufrida por el protagonista ante su discordancia con el mundo que lo rodea se nos transmitirá, se nos contagiará, hasta lograr hacernos comulgar con ella, con ese sentimiento de lo anormal, de lo extraordinario, de lo irracional o de lo raro, mediante una alteración ejercida por el narrador tanto sobre lo percibido como sobre lo expresado.

Para ilustrar esta manipulación de la realidad objetiva, a través de la cual el autor logrará ponernos en contacto con un inquietante orbe de cosas capturadas por la sensibilidad hiperbólica del protagonista, por ese modo de ver, excitado, enajenado, de quien permanentemente estaría «enfermo de arte y de belleza» (340), sirva de ejemplo el episodio en el que Riga acudía a la Exposición Internacional de Bellas Artes recién inaugurada. Es allí donde todo aquello que se ordenaba idealmente según las leyes excelsas de su imaginación, de su cierta *divina manía*, de su necesidad crónica de mistificación, entra en colisión con la textura real y ruda de una existencia común, auténtica, veraz, hasta hacer estallar al sujeto y al objeto: lo soñado por él hasta el momento, el espacio de la sala y su propio yo, se desintegran hasta la destrucción.

El mecanismo que pondría en marcha el proceso de desmoronamiento de la realidad y del propio individuo (aceleración de su decadencia y empeoramiento de la enfermedad) sería el de una toma de conciencia por parte de Riga de la imposibilidad de lo quimérico, el de su convencimiento de la insostenibilidad del Ideal. Pero en esta ocasión dicho proceso vendría determinado por ese desencanto que se produce bajo la forma precisa del sentimiento amoroso.

Poco parece importar, sin embargo, que la causa de este desplome se centrara en la decepción de la pasión etérea por Lita, y no la que, por ejemplo, le hubiese provocado el comprobar una vez más la inviabilidad de lo poético en una sociedad concebida como la suya, porque aunque amor y Arte se presentan en diversos momentos de este *mal metafísico* como dos cauces diferenciados, ambos serán conductores de una misma sustancia: esa de índole espiritual, y digamos ilusoria, de la que se nutren los que, sin saciarse, padecen constantemente el apetito de lo sublime

(profesar a la mujer «un amor espiritual como el que él profesaba al Arte, a la Belleza») (336).

Y desde luego sublime era (como también lo eran las expresiones más elevadas de lo artístico) esa imagen del objeto amoroso sometido a un procedimiento sistemático de subjetivización, de exaltación y de depuración, por el que se desproveería a este de materia, hasta adentrarlo por entero en las esferas de lo irreal, de lo ultraterreno, de lo que se nos muestra apenas poco más que vaporoso; el deseo por la mujer, al igual que por las otras muchas formas de lo Bello, era un motivo de culto, una devoción, una religión, un cebo más del alma:

Sin embargo, él había hecho, respecto a Lita, su composición de lugar. No quería amarla como a una mujer de carne y hueso, no quería amarla con pasión; pero ¿por qué no guardarle un culto silencioso, un amor espiritual como el que él profesaba al Arte, a la Belleza? En nada podía perjudicar a su bienestar ni a su salud amar las cualidades morales de Lita, llevar dentro del alma su imagen llena de gracia, pensar en ella con aquella vaguedad con que se piensa en Dios. ¿Qué podía estorbarle un recuerdo tan indefinido, tan inmaterial? Por el contrario, ¿no era para él un ennoblecimiento, un motivo de perfección, tener perpetuamente ante los ojos una imagen tan encantadora y en el alma un recuerdo tan puro y bello? (336-337)

Pero decíamos que precisamente en la Exposición Internacional de Bellas Artes iba a tener lugar un suceso que apresuraría el funesto desenlace de quien como Carlos Riga, que era poeta, soñador y bohemio, se golpeaba y recibía el golpe de un sistema tan groseramente *material* que sobre todo estaba siempre atento y al servicio de los intereses fundamentales del burgués.

El lance de coincidir allí con ella (con aquella que era una representación genuina de lo inalcanzable, y a la que había querido convertir en un recuerdo legendario, en un ente puro, acrisolado, desligado de lo terreno), y comprobar, por la actitud que esta parecía mostrar hacia el hombre joven y elegante que la acompañaba, que ahora estaba prometida, que ya no le pertenecía («al ver que el casamiento de Lita era posible, la idea se le hizo intolerable»), su mundo (un mundo hecho a medida, mundo de Belleza) y el mundo, chocan, precipitando en su interior aquel deterioro que durante tantas páginas de destellos, más o menos sostenidos, más o menos cegadores, de sufrimiento físico y moral, se nos venía anunciando.

Es entonces cuando, al verificar la expiración del Ideal, al sentir la destrucción de lo quimérico —lo quimérico que (como urgencia constante de lo elevado, de lo exquisito, de un vivir absorto en la construcción del imaginario personal,

de ese algo superior y aquilatado, se fragua siempre a través de un proceso de sublimación) insistimos nos llegaba en este punto por la vía del amor, cuando en otros episodios lo hacía por el canal del arte—, su ruptura con el entorno existente se volverá radical y definitiva, hasta dejarse conducir por una especie de solipsismo enfermizo desde el cual, todo lo percibido pasará a ser dominio solo ya de la irracionalidad, de la perturbación, de la locura.

De ese modo, «sin ver nada, sin oír nada», se desliga casi por completo de aquella realidad, *imperfecta*, indeseable (pero auténtica y, a su pesar, habitual), que no soporta, de la que tantas veces había desertado, y que, como se ve, acabará doblegando a la suya. El triunfo de esta evidencia hará que Riga se repliegue en su propio interior desvencijado, ese al que apenas sostenía la ilusión de creer que sus nobles principios lograrían imperar sobre los de su sociedad. Rota la ficción que lo preservaba, lo que queda al descubierto no es sino un historial de sufrimiento, de sus desajustes con el tiempo histórico que le había tocado, de su fracaso en las relaciones con el mundo chato, *feo*, de lo normal, de lo cotidiano, de lo injusto. Desencantado, sacudido por el desengaño, lo que ahora emerge ante él es un espacio desestructurado y delirante, que adquirirá las formas sombrías, espectrales y sobrecogedoras propias de una pesadilla, y de ese sujeto «medio loco, destrozado, enfermo», incapaz de sobrevivir, por la sensibilidad de su naturaleza, a las circunstancias que al final se imponen.

Como explícitamente se indica, aunque su pasión arrasadora y estéril por Lita no constituía el único mal de su existencia, el descubrirla junto a ese otro hombre que la haría suya, activaría en él esa toma de conciencia de toda aquella suma de metas inalcanzadas (fuese la de la imposibilidad de la mujer ideal, fuese la del triunfo inviable del ideal poético) a lo largo de su vida; en definitiva, ese ser marcadamente espiritual, ese buscador de una clase de Belleza ignorada por la mayoría (Belleza definida por encima de la carne y a través de la palabra), ese pretendiente ensimismado en el objeto supramundano e inaccesible, se desintegraría sin remedio al entrar en contacto con su entorno de un modo real:

Allí, en imágenes fragmentarias, incoherentes, vio toda la desolación de su vida. [...] Ciertamente él era un hombre sin voluntad, un vencido, un enfermo de arte y de belleza, pero sin ese amor funesto tal vez hubiera sido otro hombre. [...] al verla [...] él sentía renacer todo el dolor de su vida, toda su angustia, todo su pasado horrible y oprobioso (340).

A partir de ese punto de inflexión, que resultará traumático y fatal para su persona (pues definitivamente se va a dar fe de que la realidad en la que se encuentra inmerso, y él, sujeto dominado por la *dolencia* incurable de su sensibilidad artística, discurrirán sin remedio por separado, de forma irreconciliable), las identidades de su yo y de lo otro se enturbian, hasta ser ofrecidas ambas, ya indistintas y totalmente descompuestas, a través una visión de hechuras bastante cercanas a las que nos propone el expresionismo.

Esta transmisión de una vivencia que se nos presenta alucinada, rozará de nuevo la dimensión de lo fantástico, desrealizando seres, vulnerando las categorías de lo inanimado y animado, y disolviendo formas de la normalidad en aquella desvariada masa removida por una sensación y por una percepción al límite:

Desde ese momento, Riga no vio más. Las gentes que pasaban a su lado en procesión interminable, desfilaban como sombras fantásticas; los ruidos y las voces eran vagas armonías lejanas cuyos ecos extraños y dolorosos herían su corazón; los cuadros salían de los muros, y mezclándose y superponiéndose, formaban una delirante sinfonía que estallaba en plenitudes salvajes. La visión de Lita, como un huracán de viejos ensueños y de eternos dolores, había destrozado su ser. Todo lo que había conquistado en pocos meses luchando contra el Mal [...]. Y retornaron, como fantasmas trágicos, sus pasadas miserias, sus espantosas angustias, sus ensueños fracasados, sus ideales rotos, sus lentas y tristes horas de vencido (340-341).

Una página así concebida no deja de evocarnos las cualidades también perturbadas y extáticas que justamente, y por agentes detonadores similares que sumían al protagonista en un estado de arrobamiento extraviado, daban un vuelco a la razón en “La marcha al suplicio” de aquel 4º movimiento correspondiente a la *Sinfonía fantástica* del músico romántico francés Héctor Berlioz.

En dicha sinfonía programática (término, el de programática, que se aplica a cierta música clásica europea, en especial a la perteneciente al período romántico, la cual, a diferencia de la absoluta que supone un fin en sí misma, perseguirá evocar en la mente del oyente imágenes o ideas extramusicales, recurriendo solo a los sonidos para conseguir con ellos la representación de escenas, imágenes o estados de ánimo), cuyo nombre completo originario fue precisamente el de *Episodio de la vida de un artista, sinfonía fantástica en cinco partes*, volverá a salir a la palestra ese efecto tóxico, a veces letal, que la presión ejercida por un mundo que es ajeno, bien al Arte, bien a una sensibilidad extraordinaria, bien a los sentimientos elevados en general, ha de lograr sobre la genialidad artística.

La persistencia de la desilusión, de la desdicha, de la desesperación, de los estados inauditos de conciencia en los que suelen hallarse confinados estos individuos que perciben siempre a un nivel inusual, superior, excepcional (y a los que sobre todo llegan por el constante desajuste que día a día sufren entre su disposición natural y esa cierta rudeza o grosería del sentir común que los convertirá en incomprendidos, en miembros marginales, en esa suerte de persona difícil, *non grata*, de su comunidad), serían resaltados por Berlioz como temas nucleares de esta obra, incluso casi estructuradores, ya desde el primer instante.

De ello se da muestra en la confección previa de un programa que el propio Berlioz pretendía fuese repartido entre el público llegado el momento del concierto. Su finalidad consistía en detallar con exactitud qué era lo que, más allá de los elementos audibles, realmente habría de comunicar toda aquella arquitectura musical. En él, imaginaba a ese personaje motor (personaje con el que además parecía compartir bastantes circunstancias autobiográficas, *desvergonzadamente* autobiográficas, según se ha llegado a decir), a un joven y vibrante músico que, al igual que nuestro protagonista de *El mal metafísico*, se nos revelará aquejado de una enfermedad del espíritu, la cual, según las palabras del compositor francés, terminaría siendo calificada como una auténtica decadencia de las pasiones, una especie de degeneración física y moral.

Pero también en esta composición sinfónica, ese tormento que desgasta el alma potencialmente porosa, impresionable y sensible del artista, encontraría una de sus vías en la de esa suerte de conmoción que podría ser fácilmente explicada desde una experimentación exaltada e intensificada del amor no correspondido.

Cierto es que, con anterioridad a dicha canalización concreta del dolor a través del objeto amado, ya se registraba en el sujeto, tal y como se exponía en “Ensueños y pasiones”, el primer movimiento de la Sinfonía, la intervención punzante de aquella penumbra metafísica, imprecisa y vaga, que nos remite a la presencia en el individuo de un hastío vital, a la de una melancolía inexplicable y sin una causa demasiado definida, en la que habitualmente permanecerán cautivas estas personalidades atípicas.

Coincidiendo con el proceso que asimismo observábamos en Carlos Riga, en la presente pieza esa mujer hecha a medida que estaba siendo forjada por la imaginación del protagonista como un ser sublime, cautivador, etéreo, pasará a tener la capacidad de reunir, asumir y focalizar en su sola persona la esencia de todo ese conjunto de ideales

de diversa índole que, perdidos o inconclusos al no poder ser nunca alcanzados, mortificarán a quienes los anhelan hasta hacer que, por agotamiento, estos busquen un alivio, una huida (momentánea, o definitiva) de ese mundo en el que no encajan, marcada siempre por el signo de la destrucción.

Así, en el transcurso de esta Sinfonía la amada acabaría siendo convertida en un componente, tanto formal (puesto que en alguno de los pasajes su función es además estructuradora) como temático, que el mismo Berlioz quiso denominar la *idée fixe*, la *idea fija*, ese asunto recurrente, antecedente del *Leit Motiv* wagneriano, capaz de aglutinar los diversos contenidos de la obra a raíz de esa presencia constante suya (más o menos intensa, más o menos interventora) en cada uno de los movimientos; concretamente aquí, el inalcanzable femenino encerraría en sí una representación total de lo quimérico, de esa dimensión de lo irreal y deseado, cuya pérdida, como sucedía en el episodio de *El mal metafísico* que iba a tener lugar en la Exposición Internacional de Bellas Artes tras el encuentro entre el poeta y Lita, significaría la claudicación de la lucha por parte de estos soñadores, su puerta abierta a la locura y, en ocasiones, una antesala, de fácil paso, hacia la muerte.

En la *Sinfonía fantástica*, ese estado adulterado del conocimiento que desembocaba en un paroxismo de sensaciones y de percepciones, idóneo para falsificar el entorno hasta su descomposición, hasta una versión desquiciada y caótica de este (entorno *fantástico* en el cual aquella colección de extrañas visiones convocada por entidades espectrales añadiría incoherencia, densidad y desasosiego, no solo al personaje, sino también al receptor), era fruto de la ingesta de opio (una dosis insuficiente para provocar efectos mortales, pero sí con poder para la alucinación) que el protagonista llevaría a cabo al no soportar la realidad, al no verse correspondido, dentro de ella, por ese amor ideal, idealizado, que pretendía.

Pero en el caso de la novela de Manuel Gálvez no haría falta recurrir siquiera a este tipo de sustancias psicoactivas para que aquel sujeto central que encarnaba la fatalidad artística lograra adentrarnos, a través de su interpretación de los hechos, en el territorio de lo irracional, de lo malsano. Esa vivencia de lo extraño que iba a tener lugar en la sala de exposiciones, no será sino una transcripción en imágenes de la pérdida de cordura con que se oscurece y enturbia el fluir lógico de los acontecimientos, una comunicación plástica del trastorno psíquico mental que se apoderará de Carlos Riga, al comprobar que, en la dimensión de lo real, apenas existe ni se sostiene nada de todo

aquello que hasta ahora él había imaginado para embellecer, para poetizar, la fealdad del mundo. Una Lita probadamente imposible, como cualquiera de sus otros ideales artísticos y humanos, quebrará definitivamente aquellas construcciones ficticias, inverosímiles, ilusorias, que hasta entonces le venían haciendo soportable lo existente.

De ese modo, según se nos expone, bastaría un solo momento de intensidad como este para vapulear sus expectativas y hacer que en un instante desaparecieran todas aquellas realidades amables en las que se había empeñado para su planteamiento vital: «todo el amor a la vida y al trabajo que habían despertado sus pobres energías nacientes», «todas sus esperanzas de reposo y de bien», y todos sus nuevos sueños»; así vuelve la visión desvariada de un ser en ruinas:

Una imagen de sus antiguos versos se instaló en su imaginación enferma; y vio a su alma como un parque abandonado, como la decoración de alguna tragedia lamentable. Bajo los árboles descarnados y tétricos que materializaban sus ensueños, vagaban sombras luctuosas, sombras de desaparecidos; en los estanques, las aguas yacían muertas y putrefactas; las columnas y las estatuas, despedazadas, enmohecidas, evocaban la ruina de sus quimeras de poeta; negras aves agoreras gritaban estridentemente la desolación de su alma y de su corazón solitario; y en la noche siniestra, una luna de pesadilla extendía sobre las cosas el blanco sudario de la muerte (341).

Surge de nuevo una concatenación de imágenes por las que se nos permitirá convertirnos en testigos de ese abandono de la normalidad sufrido por el yo protagonista. Lo circundante y el sujeto volverán a manifestarse como una sola entidad, indivisible, desde la que ambos entrarían a compartir el curso y la forma con que discurre y se expresa el fenómeno de la degradación.

De este modo, el alma pasa a ser el escenario de un paisaje desolado, alcanzado por el daño, amenazador e inhóspito, que solo anuncia la tragedia, y que el narrador conseguirá transmitirnos valiéndose de esa especie de transcripción llevada a cabo entre un estado de ánimo y el código de lo visual: ante el sentimiento de lo destructivo, del desánimo, de la incomprensión, de la soledad en el mundo, el espíritu de Carlos Riga se nos describe, pues, como un parque abandonado, cuyos árboles, lejos de resultar frondosos, apacibles, atributos habituales de la vitalidad, de la feracidad y de la fuerza, se exhibirán enfermos, sin hojas y dotados, por su apariencia, de un poder que nos conectará con lo siniestro, haciéndonos partícipes del desasosiego de ese artista fracasado, y de un hombre abatido, privado de salud, y sin vuelta atrás en su deterioro; unas ramas sin vida, en este contrapunto del jardín gozoso, que darán oportunidad a la

presencia de lo sobrenatural, a través del desfile funesto de esa serie de sombras de desaparecidos bajo la luz de una luna que, desposeída de la ensoñación romántica, de su capacidad para la inspiración ya legendaria en los poetas, adquiriría en función del protagonista una utilidad adversativa, al ser esa luna un elemento enemigo, aciago, una luna de pesadilla estrechamente ligada a la muerte.

De este espacio tan semantizado, que bien podría considerarse ecosistema en el que medra el sujeto literario, formarán parte lo vegetal, lo cosmológico y lo animal, como integrantes que se refuerzan entre sí, con el fin de visualizar, de hacer palpable del modo más completo posible ese interior malogrado de Carlos Riga. Por ello, también los pájaros que en él habitan simbolizarán esa vertiente tan poco favorable que, contra cualquier previsión de lo idílico, los erige en mensajeros de la muerte, en cantores desprovistos del trino armonioso, y facultados sin embargo para el grito fatídico que nos alerta de un oscuro desenlace. Se trata de un entorno subjetivado, en el que no solo la naturaleza se convierte en esa suerte de cómplice especular y plástico de lo sentido, pues asimismo lo harán, con la intensidad de sus cualidades materiales, el objeto de arte, el elemento ornamental y la arquitectura. La función estética o representación de lo bello que usualmente asumen serán abandonadas por estos integrantes del paisaje para encarnar, por el contrario, lo que corresponde a un lamentable estado de degradación, tan aflictivo, tan resquebrajado, como el que revelaría la propia circunstancia anímica del poeta; así se nos muestra el escenario-eco del sujeto, en el que las marcas del paso del tiempo lo son además de la destrucción, de la soledad y de la derrota.

Hay también una llamada a las potencias psíquicas que se encierran en las imágenes del agua. La que se detalla en estas con las que el protagonista se identifica y de las que se vale para comunicarnos su interior, no fluye siguiendo el curso de la vida, de la regeneración o de los cambios, sino que, sin cisnes, sin ocasión para el ideal de la Belleza, solo se estanca y descompone como otra proclama más de un proceso de degeneración que parece resolverse con la muerte. Un refuerzo considerable, este que se nos proporciona con la incorporación de lo acuático, si recordamos aquella equivalencia rotunda que el poeta francés Paul Claudel establecía entre dicha materia primordial y el espíritu del hombre en su obra *Positions et propositions*, y que nosotros traíamos a colación al analizar también en Eduardo Wilde la capacidad simbólica de la presencia de este elemento, pues, según sus propias palabras, «Todo lo que el corazón desea puede siempre reducirse a la figura del agua» (Claudel, 1938: 235); ahora eran los

anhelos, las quimeras soñadas por nuestro personaje motor de *El mal metafísico*, los que sin salida se perdían para siempre en ese estanque, que no saciaba la sed, que no albergaba cisnes, y que, al igual que su alma, surgía pútrido, malsano, corrompido, o tal vez profundo y oscuro como el dolor, en ese parque abandonado.

A propósito del recurso relativo a ese puente *transustancial* que un escritor construye entre lo material y lo inmaterial, y que, como en el fragmento de la novela de Gálvez atrás aludido, nos simplificará la comprensión de un espacio psíquico al ofrecérselo representado por componentes normalmente presentes en la dimensión de lo real, resulta de verdad probatoria la observación que Gaston Bachelard hacía sobre esta técnica, y, concretamente sobre la intervención y el papel cardinal del agua en la misma: «Si las cosas ponen en orden nuestras ideas, las materias elementales [entre las que figura el agua] ponen en orden nuestros sueños» (Bachelard, 2002: 204). Este orden parecía aclarar de una vez por todas cómo habían acabado para Carlos Riga esos sueños de poeta, cómo se perdía el cuerpo ahogado, roto, de su ensoñación bajo los fluidos letales de aquel estanque.

Pero muchos son los ejemplos de esta especie de vasallaje poético del agua, de su fidelidad a la hora de expresar, plástica, visualmente, sobre la escritura, esos más que numerosos matices íntimos, impalpables, que construyen y acompañan al yo lírico. Baste, por ejemplo, volver a la autoría de Bachelard y a las propuestas contenidas en la obra que justamente gira en torno a dicha materia primordial, *El agua y los sueños*, para poder hablar de la influencia de este elemento sobre la psique del escritor, o de su magnífica facultad transportadora que, partiendo de lo inaprehensible del alma, nos hará llegar hasta las cualidades aprehensibles, sólidas, de la materia. Por ello, no resultará difícil hallar semejanzas compositivas o determinadas equivalencias en el uso de este símbolo, como las que podríamos encontrar entre dos creadores que, aunque en principio poco tendrían que ver, sí utilizan esta correspondencia entre lo sugerido por unas aguas grávidas, oscurecidas, insalubres, estancadas, y la proximidad de la muerte (ya fuese esta física o espiritual).

Aunque cierto es que si en Edgar Allan Poe esta traslación simbólica del agua se contemplaría como un recurso sistemático y generalizado (hecho que no se observa en nuestro autor argentino), aquel líquido sin luz, en descomposición y denso, con el cual se nos dibujaba parte del escenario de pesadilla en el que la degradación de Carlos Riga tomaba cuerpo, bien podría ajustarse puntualmente a ese concepto de *agua pesada*,

que integrada en una suerte de estructuras paisajísticas, daban forma material a la ensoñación del escritor romántico en los siguientes términos:

Comprobaremos fácilmente que en Poe esta materia privilegiada es el agua o más exactamente un agua especial, un *agua pesada*, más profunda, más muerta, más adormecida que todas las otras aguas dormidas, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que encontramos en la naturaleza. El *agua*, en la imaginación de Edgar Poe, es un superlativo, una especie de sustancia de sustancia, una sustancia madre. La poesía y la ensoñación de Edgar Poe podrán servirnos, pues, de tipos para caracterizar un elemento importante de esta *química poética* que cree poder fijar las imágenes fijando para cada una de ellas su peso de ensoñación interna, su materia íntima. [...] en Edgar Poe, el destino de las imágenes del agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte (Bachelard, 2002: 75-76).

Con respecto a este breve episodio en el que Gálvez nos dejará pasear por el estado anímico del poeta como si por un espacio físico y atmosférico se tratase, habría que indicar, además, que la intención simbólica atribuida por él a dicho elemento adquirirá una intensidad añadida cuando a todas esas connotaciones de pesadumbre sugeridas por un agua deteriorada, lóbrega, en quietud y espesa, enseguida se le van a contraponer aquellas que, en sintonía con un entorno muy diferente, representarán exactamente lo contrario: las de la corriente fresca, de juventud, idílica, vibrante y clara, tan próximas a las de los acuíferos de un prometedor *locus amoenus*, a los de aquel lugar ontológicamente salubre, gozoso, plagado de deseadas armonías y propicio, sin duda alguna, para el amor, que daban vida a Lita, a la Belleza, a un bien, a ese Ideal también perdido:

¡Y al lado de sus tristezas, la alegría y la vida cantaban su canción de júbilo!
¡Lita, sonrisa del sol, alegría de cielo, gota de agua fresca; Lita, primavera, romanza de la dulce ilusión, beso de las rientes mañanitas; Lita, celeste gracia, aroma de raras florecillas, alma de la brisa jovial; Lita, voz de coros infantiles, melodía de Mozart; Lita, atardecer de abril, paisaje de sol amable, campos verdes y colinas onduladas; Lita, ensueño feliz, Lita, madrigal de Dios! Y toda esta gran belleza del mundo, toda esta suma de armonía y de bien no era para él que la había soñado, que tal vez la había creado en la infinita sed de su corazón. ¡Ah, la vida, miseria vil, estúpida ilusión, engaño canalla del Destino! (341)

En estos dos fragmentos consecutivos todo es finalmente contraste y, según dijimos, un contraste que le servirá a narrador como ese potenciador simbólico, *enfaticador* del mensaje que se supone quiere hacernos llegar con fuerza, gracias a la yuxtaposición llevada a cabo entre parejas con indicadores semánticos claramente antagónicos: acotación artificial / extensión natural (parque urbano, parque como un

decorado fabricado, estado invernal, desilusión / campo silvestre, campo espontáneo, estado primaveral, esperanza), formas turbadoras / formas acogedoras (arquitectura humana de columnas y de estatuas despedazadas / arquitectura natural de colinas onduladas), paisaje angustioso (malsano, fruto de su imaginación enferma) / paisaje amable (sano, creación de la infinita sed de su corazón), tristeza desvitalizadora / alegría vital, sentimiento de tragedia / sentimiento jubiloso, ensueño funesto / ensueño feliz, tiempo nocturno (oscuridad, luna de pesadilla) / tiempo diurno (luz, sonrisa del sol, de las rientes mañanitas, atardecer de abril), blanco y negro / color, decadencia / apogeo (aridez, ausencia de sensualidad, árboles descarnados y tétricos / fertilidad, sensualidad placentera, campos verdes, florecillas raras y aromáticas), ruido-inquietud, sonido disonante, inarmonía, desequilibrio, individualidad solista / forma musical-serenidad, sonido consonante, armonía, equilibrio, pluralidad polifónica (grito estridente de las negras aves agoreras como heraldos de su corazón solitario / romanza, madrigal, coro de voces infantiles, melodía de Mozart), fin, detenimiento, pesadez, ahogo / inicio, movimiento, ligereza, respiración (aguas estancadas, aguas muertas y putrefactas, enmohecimiento, sombra luctuosa / gota de agua fresca, brisa jovial, celeste gracia).

Este proceso de mudanza y evolución que se proyecta a través de las diferentes cualidades del agua, de sus aspectos posibles, así como de los entornos y *ecosistemas* que a cada uno de estos les correspondería, volverá a mostrar un cierto paralelismo con aquel trazado hídrico de un solo sentido, sin vuelta atrás, que Edgar Allan Poe establecía para ilustrar el irreversible curso de la vida y del alma humana, pues, en sus imágenes, se partía siempre de un estadio acuoso de lo cristalino (aún intacto, esperanzador, ligero, espectáculo de un espíritu virginal) para sumirse a la postre en esa turbia cargazón de los lodos acumulados, retenidos, asfixiantes y onerosos, que plásticamente estarían coaligados con la profundidad de un sujeto que *desemboca*, y al que se le termina su curso vital.

No se trata, por tanto, del agua compositiva u ornamental de los paisajes que acostumbraba a entretener a un poeta sensible satisfecho en la contemplación de todo aquello que lo rodeaba, o de lo que él se rodeaba, sino de un agua hecha reflejo de la subjetividad, *ontologizada*, manipulada como una materia de tránsito entre su intimidad y el cosmos, que tan bien retrataría la esencia interna de ese individuo que ya ha sufrido, y que se encuentra casi a punto de cumplir con su permanencia en el mundo.

Gaston Bachelard ponía como ejemplo la plasmación que precisamente Poe hacía en sus textos de dicho devenir heracliano, pues dentro de ese universo de sus escritos este concebía la marcha del hombre como la de un agua que inexorablemente iba a ir perdiendo velocidad hasta detenerse, hasta empantanarse y descomponerse, del mismo modo que también habría de detenerse, con iguales consecuencias de degradación y de quietismo, el ciclo vital de cada ser.

Con respecto a esta imaginería acuática, a esta disolución terminal y última que representa figurativamente el declive vivencial del hombre, Bachelard seguirá observando que tal motivo es un motivo recurrente, que el destino (el viaje) humano no deja de buscar su imagen en el destino de las aguas, y cuando esta actitud toma forma dentro de un ámbito cultural, es entonces cuando parece generarse un patrón, una serie de respuestas repetidas (con mayores o menores variaciones personales) que se han dado en llamar *complejos de cultura*. Así pues, al hablar del contraste entre los fluidos vivaces y alígeros (la alegría del despertar humano, la ingenuidad de los comienzos) que se han dejado atrás, y los que con el transcurrir del tiempo por el contrario nos sumergen en un estado presente de gravidez y embalsamiento (pesadumbre, desengaño experimental), bien podríamos hablar de dos de estos *complejos*; en concreto: el de *Caronte* —«Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte», «Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar», «La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres, que atraviesa las edades del sufrimiento» (Bachelard, 2002: 123-124)— o el *complejo de Ofelia* —la solución *hidratante* del suicidio, la de la Belleza dramática y letal, la del fin adelantado, el elemento acuático hecho estanque y tumba «de la muerte joven y bella, de la muerte florecida», «de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista» (128)—, ya que estos, ceñidos al marco de la tradición literaria, o incluso al de la popular, aunarán esa triple entidad formada por el agua, por la existencia y por la extinción, para dar cuenta de esa situación tan poco óptima en la que el sujeto *curtido* se halla.

No obstante, aun estando la articulación de estos integrantes (agua, vida y muerte) concebida en ambos complejos de un modo muy similar, asumiendo los tres prácticamente las mismas funciones dentro de ella, y permaneciendo también fieles a la iconografía que tanto el de *Caronte* como el de *Ofelia* en general comparten, la actitud de quienes sufren literariamente cada uno de estos dos *complejos* es diferente. Si en el

primero de los casos, el referido al barquero tipo de las travesías fúnebres, lo acuoso constituye un elemento nefasto, pero aceptado, en el segundo de ellos, en el de la dama ahogada, aunque la imagen de ese fluido estancado seguirá conservando el carácter aciago que la caracteriza, se presenta sin embargo como un componente que es deseado.

Ahora bien, se trate de la ejecución poética de uno u otro, o de ninguno de ellos en concreto, lo esencial en definitiva será el comprobar este poder de conversión del elemento hídrico en un potente «mediador plástico entre la vida y la muerte», que con tales palabras ha querido definirlo Bachelard, y que en autores como Poe parece resultar más que eficiente:

[...] toda agua primitivamente clara es para Edgar Poe un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. [...] Podemos descubrir, sobre todo, las dos aguas, la de la alegría y la de la pena. Pero hay un solo recuerdo. Nunca el agua pesada llega a ser un agua ligera, nunca se aclara un agua sombría. Siempre ocurre lo contrario. El cuento del agua es el cuento humano de un agua que muere. La ensoñación comienza a veces delante del agua limpia, llena de inmensos reflejos, que murmura con músicas cristalinas. Concluye en el seno de un agua triste y sombría que transmite extraños y fúnebres murmullos (Bachelard, 2002: 77).

Es una suerte de psicología del agua, una toma de conciencia y un aprovechamiento de la magnífica facultad que esta posee como conector poético entre el exterior y el dominio de lo subjetivo, ya que esa dificultad que a menudo conllevará el querer expresar un contenido ontológico determinado disminuye al hacer este uso trascendente de una escena, la cual, construida a partir de los marcadores y de los potenciadores semánticos que la misma encierra, producirá un desplazamiento desde lo tangible hasta los niveles en los que las cualidades sensibles pasarán a ser intelectivas.

Justamente un planteamiento así será el que ahora nos permita volver al caso que nos ocupa, pues la presentación de aquella naturaleza ocasionalmente subjetivada por el escritor argentino, que en las páginas de este capítulo de *El mal metafísico* y con la ayuda de su vistosa técnica de contrarios (tan familiar, según veíamos arriba, a la empleada por Poe con aquella sucesión de las aguas «de la alegría» y de las aguas «de la pena») actúa casi como conclusión final, estaría dando prueba, más que de dos modos, de dos momentos del ser, a los que Gálvez hace coincidir aquí prácticamente en un solo instante narrativo: digamos, la cara y la cruz de esa única moneda que sería el sujeto, y con la que en esta civilización, en la de sociedad burguesa, el artista paga, como le sucedió a Riga, su lealtad y su devoción por el Ideal.

Es así como logra acentuar, aprovechando el impacto y la intensidad que toda contraposición encierra, la lucha interna del protagonista, esa evolución agónica y sin fortuna que hasta cierto punto ahora podremos comprender sinópticamente, gracias a esta fórmula, tan *física*, de choque, bajo la cual se nos entrega. En consecuencia, todos esos cambios acontecidos en Carlos Riga a lo largo del transcurso argumental, se nos expondrán sintetizados, pero también *sensorializados*, de modo que el lector consiga captarlos con un solo golpe de vista: la realidad (tiempo actual) frente a lo soñado (tiempo pretérito), o, lo que resulta equivalente, el devastado parque de su alma frente a la primaveral campiña.

Este encadenamiento breve pero penetrante de imágenes acerca de lo que es y de lo que sin embargo pudo haber sido (representación de ese anhelo frustrado de lo quimérico que indistintamente ha aparecido, según se viene apostillando, bajo las formas del amor o del Arte) se acumula en este instante crítico de la obra (que, de hecho, también lo es del personaje) a la manera de visualización esquemática del ya aludido planteamiento dialéctico entre lo real y lo deseado. Un vaivén que desde el comienzo nos mantuvo en vilo, y que, como si de un recordatorio o de un oportuno resumen justo antes del remate de todo se tratase, es ahora aviso de la resolución. Una vez aceptadas las posibilidades de ese mundo así diseñado en el que se comprueba que no habrá espacio alguno para una personalidad improductiva y soñadora como la de Carlos Riga («¡Ah, la vida, miseria vil, estúpida ilusión, engaño canalla del Destino!»), próxima se anuncia la destrucción del hombre, próxima la del artista, y próximo, también, el desenlace de la narración, que de nuevo encontrarán su lugar de desplazados en el de la huida, en el de ese espacio *depravado* y marginal de la bohemia:

Y se lanzó a la calle, ciego, tambaleante, sin saber adónde iba. En la Plaza San Martín subió a un carruaje, e indicó al cochero una dirección central. Era un bar que frecuentara en otro tiempo. Entró y pidió un whisky. Cuando tuvo el vaso delante, lo miró con los ojos fijos, enormemente abiertos. No se atrevía a tocarlo. ¿Lo bebería? El médico le había dicho que un vaso de whisky significaría la muerte para él, pues un vaso traería otro [...] y detrás de algunos vasos vendría la parálisis o la muerte? [...] ¿Qué ganaba el mundo con que él viviese, él, un pobre diablo de poeta, un paria, una basura? [...] subió a su corazón la marea de su sufrimiento, de su rencor, de su desesperación, y, trágico en su dolor violento, ahogado en un sollozo viril, con los ojos en una visión lejana, bebió casi de golpe el primer vaso de whisky (Gálvez, 1916: 341-342).

El motivo de que nos hayamos detenido justamente en este pasaje, no es otro que el de intentar aprovechar el potencial informativo que se esconde en esa imaginiería

a la que se nos daba acceso a través de la perspectiva de una personalidad artística como la de Riga, personalidad *desordenada* y a un paso de desaparecer ante la presión del orden sobre el que se cimentaba la civilización del filisteo. Esas dos direcciones en las que la realidad objetiva se bifurcaba hacia una u otra escena (la de la naturaleza primaveral o la del parque abandonado) nos conducían a dos tipos de situación, y las dos irreales, en la medida en la que cada una de ellas vendría siendo el resultado de la manipulación de un yo lírico practicada sobre la *neutralidad* de lo real.

De este modo surge la visión nostálgica y sublimada de aquel ensueño idílico desencadenado por el recuerdo de Lita (figura femenina que no representa sino una materialización más de sus quimeras) y la de la pesadilla indeseable, opresiva y angustiosa a la que lo llevaría el tomar conciencia nuevamente de su existencia fracasada, siendo ese fracaso consecuencia de la consabida distancia insalvable entre el mundo del burgués y el de la idealidad de un sujeto que, como el poeta de la presente novela, solo vive supeditado al Arte.

Añadido al interés que suscita esta concepción de la figura artística como una entidad reproachable (puesto que, valorada desde el interior de la estructura social, esta se considera marginal, y desde los criterios de normalidad vigentes, su diagnóstico es el de una forma de enfermedad, de degeneración o de rareza), figurará además el que se nos despierta ante ese tratamiento, tan poco *realista* de lo narrado.

El desplazamiento de la objetividad hacia los territorios íntimos del sujeto, cargará su peso sobre las armazones del espacio y del tiempo, las cuales, en este capítulo prácticamente cerrado por las visiones casi agonizantes del protagonista, volverán a convertirse en una proyección, en una escenificación sensible y medible del sujeto psíquico. Este hecho aparece con frecuencia, según venimos repitiendo, en ese tipo de técnicas que discurren habitualmente asociadas a la actividad de un yo omnívoro, como así se declaraban las empleadas en el impresionismo o en el expresionismo, y que en tantas ocasiones fueron un recurrido soporte literario de los modernistas en aquellos momentos de construcción de sus mundos de Belleza.

En esta clase de intervenciones, la anécdota, la duración, el acto, cederán el paso a lo percibido y a lo sentido a causa de la interposición de ese monumental ego lírico que todo lo absorbe, que todo lo colorea y que de alguna forma todo lo emborrona para hacer, sin embargo, a través de esta técnica de filtración subjetiva, más visible al ser. Es así como se nos presentarán esa serie de imágenes concatenadas que no son sino

una transparencia de los sedimentos más recónditos del sujeto que padece este *mal metafísico*, de sus sensaciones, de sus impresiones, de su relación con la realidad que, enrarecida, *poetizada*, dista mucho de la que se considera habitual. La intensidad de este escenario metamorfoseado por la imaginería personal del personaje, logrará ejercer un efecto, también intenso, sobre el lector, a partir del cual este receptor acabará aceptando la pretendida concordancia entre una dimensión física y objetual (como la que le corresponde al espacio), y aquella metafísica y mental en la que el individuo se define.

Dicho planteamiento bien podría encajar dentro de aquellos diseños intencionados que Ricardo Gullón veía operativos en esa de-formación de lo real, y que darían lugar a una serie de expresiones literarias nacidas de cierta clase concreta de lirismo, en los cuales la memoria vendría siendo el filtro a través del que poder reconstruir una realidad amalgamada con el yo. Desde una percepción así, el personaje y el espacio van a compartir identidad y también con ella, ese conjunto de cualidades que ordinariamente eran solo propias de uno u otro; un proceso de extrañamiento este que, según acabamos de indicar, Gullón reconocería en ese tipo de narrador que, proyectando el sentimiento, lo que es intangible, sobre la *tangibilidad* que nos ofrecen los paisajes, nos conducirá hasta un entorno mediatizado, trastornado, en cuya descripción resulta a veces difícil discernir entre el componente humano, entre el de lo animado y el de todo aquello que no lo es.

Un escenario respirante, humanizado, o un sujeto hecho espacio que se muestra expuesto a nuestros ojos a través de esa serie de elementos captables por los sentidos, de atributos espaciales, se recibirán indistintamente como resultados de un mismo fenómeno que obedece a ese acto de identificación, a ese pacto llevado a cabo entre la realidad y el yo.

Sin referirse ya a esos fragmentos concretos de la novela de Gálvez citados páginas atrás, las observaciones de Gullón sobre esta manipulación subjetiva de lo real podrían ser fácilmente aplicables a aquellos momentos en los que éramos testigos del modo en el que nuestro protagonista se hacía uno con esa naturaleza tamizada por su recuerdo, por su visión poco ordinaria, por el enrarecimiento originado por su *mal metafísico*. A través de la aportación de los elementos naturales, y valiéndose de escenas como la que describía la desolación nocturna de un parque desahuciado y luctuoso —«y vio a su alma como un parque abandonado, como la decoración de alguna tragedia lamentable» (341)—, nos transmitía la condición de su espíritu, el precipitado de su

estado emocional. Otro tanto sucedía con alguno de esos personajes que formaban parte activa de su afectividad, como era el caso de Lita, a quien, por el contrario, iba a deslizar por toda esa plástica tópica de un paisaje de abril que, lejos de languidecer y expirar, despertará a la vida: «Lita, primavera», «aroma de raras florecillas», «paisaje de sol amable, campos verdes y colinas onduladas» (341). En definitiva, con este hecho de *desobjetivización*, de rememoración —«Y retornaron, como fantasmas trágicos, sus pasadas miserias» (341)—, el espacio y el ser se complementan, funcionan osmóticos, y colaboran hacia una misma identidad, para que de alguna forma se nos permita palpar, con la ilusión de lo real, las irrealidades de lo psíquico. De este tipo de mecanismos nos informaba, según decíamos, Ricardo Gullón:

[...] momentos que se mantienen vivos por su condición reveladora y formativa. Si no modelaron al ser, al menos están integrados en él y contribuyeron a que la persona se forjara en ellos y a través de ellos.

La tonalidad del recuerdo se expresa en la singularidad del lenguaje, visible en el lirismo violento de las descripciones. [...] La imagería y en especial la prosopopeya [...] logra [...] presionar al lector hacia una aceptación de la concordancia en la violencia entre espacio y personaje (Gullón, 1984: 153).

De este modo, la rememoración de esa suerte de vivencia personal que aparece contaminada por la fantasía del autor (en nuestro caso concreto, la de aquel Manuel Gálvez que se nos presenta intermediada por el protagonista de *El mal metafísico*) saturará el texto con una estética intensificada, desde la cual el objeto paisajístico abandona su normalidad y se convierte en un registro palpable del sujeto, en un cómplice material y plástico capaz de transferirnos, a través de la corporeidad de ese conjunto de cualidades apreciables por los sentidos (color, aroma...) que lo constituyen, un estado psicológico, de emoción, y el sentir íntimo del personaje.

En definitiva, esta técnica de visualización *material* y verbal de lo psíquico no hace sino facilitarnos una comprensión, que se verá reforzada a través de las sucesivas páginas de la novela, de cómo es y de por qué surge ese fenómeno de marginalidad en su protagonista: en la de un tipo de individualidad sensible, cuya naturaleza responde siempre y prácticamente solo al Ideal (sea, en el caso de Carlos Riga y según repetimos en tantas ocasiones, bajo las formas del sentimiento amoroso o bajo las de la pasión artística, pues ambas forman parte de esa misma vía desde la que se encauza una adhesión incondicional a la Belleza), y que por lo tanto lo convierte en un miembro inoperativo dentro de aquel sistema social consolidado en el que surgían las tensiones burgués / artista, productivo / improductivo, útil / inútil.

Así concebida la condición moderna bajo la que se nos presentaba Buenos Aires, una personalidad poética de esta índole como la que desde el principio definía al protagonista (idealista, soñadora, ingenua, sensible hasta el extremo, aquejada, en fin, de todo aquel *mal metafísico* que parecía ser el principal causante del desenlace funesto de los acontecimientos), terminará indefectiblemente desahuciada por ese sistema social, marcadamente mercantilista y pragmático de la urbe, en el cual, confirmándose víctima de la incomprensión, de la adversidad del medio, de su desamparo en él, no va a lograr sobrevivir.

La constante renuncia al bienestar material, esa persistencia en la malsana adhesión a lo quimérico constatada hasta el sufrimiento y la extenuación por este personaje que resulta conflictivo, se nos revelarán en suma como un factor pertinente, una marca de identidad (más que habitual, esencial) con capacidad estructuradora sobre la construcción no solo de esta obra, sino de todas aquellas a las que aludíamos al iniciar los comentarios referidos al presente trabajo de Gálvez: en ellas, en las llamadas *novelas de artistas*, el tema rector bajo el cual se unifican y por el que incluso se convierten, según la opinión de muchos, en todo un género literario, nos remite justamente a la presencia y al peso de esta figura protagonista con necesidad de espiritualidad que sale siempre malparada, representante en carne y hueso de la brecha abierta entre la vida y un arte (llamémosle exquisito, superior, inmaterial e inútil) que el mundo burgués le niega.

Por el contrario, como tantas veces señalamos, seguiría siendo ese espacio asociado a la marginalidad, en especial, a la que atañe a las minorías que viven a la sombra y con las sombras propias de la bohemia, prácticamente el único en el cual dicha personalidad *poética* (frágil, bella, hasta cierto punto enfermiza) podrá hallar su público y su restringido eco.

Esta constitución peculiar que en más de un sentido convertía a tal sujeto en un inadaptado, en aquel tipo concreto de proscrito que tan bien conocía el creador modernista (pues su rara sensibilidad *torremarfileña* lo forzaba constantemente a evadirse de la imposición de una realidad cotidiana que por lo general consideraba prosaica, fea, mediocre, hostil), nos conecta con cierto estigma, identificado en no pocas ocasiones con el denominado *mal del siglo*: mal que también aquejaría, por ejemplo, al personaje de Garcín *enjaulado* por Rubén Darío en su composición «El pájaro azul». Así se nos presentaba aquel ser errático: «triste casi siempre, buen bebedor de ajeno,

soñador que nunca se emborrachaba y, como bohemio intachable, bravo improvisador» (Darío, 1953: 678), que también se descubría como poeta, más que iluminado, quemado por un halo intenso de aflicción, visiblemente privado del reconocimiento y del éxito, poseedor quizás de la genialidad e impenitente incomprendido, pues apenas era arropado por algunos de los artistas asiduos al Café Plombier. Estos compañeros de bohemia se declaraban prácticamente los únicos lectores de sus composiciones, convencidos de poder afirmar que aquellos «versos eran para nosotros» (Darío, 1953: 679).

Precisamente con los mismos términos que daban título a este texto perteneciente a *Azul...*, se perfilaban las luces y las sombras de ese espíritu extraordinario y quebradizo, las del prototipo de escritor bohemio desgajado de su medio social, cuya dolencia, aquella por la que caía en desgracia, aquella por la que acaso reaccionaba inexorable y porfiadamente contra la mediocridad, era, según sus propias palabras, la de poseer «un pájaro azul en el cerebro» (Darío, 1953: 678).

Esa metáfora, el ensamblaje de identidades que hacen funcionar al pájaro (vuelo, espiritualidad, libertad, elevación sobre lo terreno) y a la cualidad del azul (cromatismo asociado tantas veces a lo Ideal) como un único elemento representativo sumamente cargado de significación, darán una forma plástica, tangible, casi simbólica, a aquel hecho que con tanto acierto evidenció el enfrentamiento entre la individualidad creadora y la civilización burguesa: el de la inviabilidad y muerte a manos del filisteo no solo del Ideal sino también de aquel sujeto que llegaría a considerarlo una norma inquebrantable, un modo de vida. Dicho modelo de irrealidad sirve y alimenta al artista, pero aísla, margina y destruye al hombre en esa comunidad abiertamente incompatible con lo quimérico: la que se forja en el seno de una sociedad pragmática, predominantemente racional, materialista.

Esa pasión por la Belleza ociosa, ensimismada, inútil, el manejo de una receptividad exacerbada limítrofe con la rareza, con la anormalidad y en algunos casos con la locura, parecen condiciones suficientes para convertir a aquellos que las sufren en enfermos de Arte: aquejados y acosados por la ensoñación, por lo ilusorio o por el tantas veces denominado *mal metafísico*, como el que también había destruido al desafortunado Carlos Riga de la novela de Gálvez, según hemos venido exponiendo en estas últimas páginas.

Pero tales predisposiciones del espíritu no hacen sino acercarnos a aquella vivencia profunda, intensificada, de una estética que nos remite a lo sublime, a lo infinito, y que asimismo era compartida a conciencia por los seguidores modernistas. Baste recordar los preceptos de Garcín declarados en esta composición para verificar esa necesidad de un ideal permanentemente avalado por ese color concreto —azul— de lo imposible:

Principios de Garcín:
De las flores, las lindas campánulas.
Entre las piedras preciosas, el zafiro.
De las inmensidades, el cielo y el amor; es decir, las pupilas de Niní (Darío, 1953: 679).

Tales principios se translucen bajo las cualidades de una Belleza que, si inicialmente se presentaba sensible y fácilmente reconocible en diferentes niveles pertenecientes al mundo de lo natural (el vegetal, de las campánulas; el mineral, del zafiro y el, llamémosle aéreo, etéreo, del cielo) trasciende no obstante ese plano de lo físico, de lo meramente paisajístico, hasta situarse en un espacio que, con su consistencia simbólica, nos trasladará a lo intelectual, a lo artístico, incluso a lo ontológico, como solía hacerlo el discurso modernista, al sublimar el espíritu mediante cierta entrega, incondicional y enfatizada, de una delectación estética que alcanzaría a toda experiencia vital.

Esta sucesión de elementos materiales que para Garcín desembocaba en la inmensidad, en lo inconmensurable, no puede sino recordarnos a aquel proceso relativo a los mecanismos de la imaginación del cual Gaston Bachelard ya nos advertía. Según sus palabras, el hecho de que en ese reino de lo imaginante a toda inmanencia se le vaya a unir una trascendencia, provocará que dicha imaginación devenga en un auténtico «más allá psicológico» (Bachelard, 2003: 15). Es así que la penetración profunda y creativa en determinadas imágenes de la realidad que iban a estar intervenidas por estos poderes de lo subjetivo lograrían conducirnos hasta aquel mundo, artístico y según apuntábamos hasta cierto punto metafísico, tan cercano al de nuestro malogrado *pájaro azul*: soñador, inadaptado, incapaz de sobrevivir a la normalidad, a lo cotidiano.

Para un sujeto dotado de ese tipo de sensibilidad (sensibilidad que para la mayoría resultaba incomprensible, extraña y en más de una ocasión enfermiza) como la que de algún modo mortificaba al protagonista de esa composición dariana, era siempre deseable un —aunque raro, hermoso— estado de neurosis, frente al de aquella simpleza

canónica (superficial, tan práctica, tan saludable) que parecía haberse generalizado entre sus contemporáneos: «Y repetía el poeta: creo que siempre es preferible la neurosis a la estupidez» (Darío, 1953: 679).

Ese modo extremo de ser, de percibir y finalmente de crear, gracias al cual el sujeto filtra y depura a su través la realidad ordinaria, es un punto de partida en aquel proceso de sublimación de lo real antes aludido. Los objetos comunes que Garcín integraba dentro de sus principios se presentan todos ellos afectados por la cualidad de ese azul participativo al que Rubén trataría recurrentemente como símbolo de lo ideal. De esta forma el objeto pierde su normalidad, su limitación material, su contingencia física, para convertirse en un ente psicológico, en un producto artístico, en una marca del espíritu: dentro de un mismo plano (el de lo tal vez inalcanzable) las flores, las piedras, el cielo, las pupilas, el amor y la propia poesía se agitarán, igualando sus categorías, hasta lograr adquirir la in-consistencia de ese mundo apenas terrenal de nuestro pájaro impenitentemente azul. En estos términos nos sugería Bachelard dicha trasposición, la conversión, el acercamiento a lo superior, el salto al más allá, la superación de lo real, la elevación:

En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que *proyecta* su ser (Bachelard, 2003: 15).

Esta vía alternativa del ser, empastada de *azul*, por la que se conducirá el artista pero por la que también se pierde (puesto que en ocasiones dicha vía acabaría siendo un atajo sin otra salida que la de la muerte, simbólica o real, del mismo según sucede en estos dos últimos ejemplos de *enfermos* de Arte que hemos elegido: Carlos Riga y Garcín), no hace sino acusar ese estado de evasión personal, que por otra parte se hizo recurrente y endémico en el modernismo. Dicha actitud de huida, el dar la espalda al medio y buscar refugio en un extravagante orbe de Belleza recreado a la medida, parecerán hacerse crónicos en la respuesta de un sujeto como este ante aquella realidad cuya impermeabilidad a lo espiritual la convertía en un escenario hostil. Ya nos dejaba clara el propio Rubén la cesura, la delimitación, la colisión ineludible, la desavenencia entre el incomodo del poeta y el acomodo del poder: «El arte no viste pantalones, ni

habla en burgués», sino que «es agosto, tiene mantos de oro, o de llamas, o anda desnudo» (Darío, 1953: 629).

De acuerdo con el concepto en el que venimos insistiendo, se confirma una vez más que tan solo los espacios asociados a las minorías, como aquellos constituidos en torno a los círculos de bohemia, parecen proclives, permeables y capaces de recibir en esta época determinadas expresiones elevadas propias de algunos espíritus que la mayoría no comprende, y que en no pocos momentos llegarían a ser interpretadas como una mera manifestación de enfermedad, como extravío patológico, como un signo bastante claro de cierta pérdida de la razón: «Un alienista a quien se le dio a conocer la noticia de lo que pasaba, calificó el caso como una monomanía especial» (Darío, 1953: 680).

La insensibilidad e incluso el desprecio hacia este tipo de creaciones que, lejos de funcionar como un bien de consumo, se consideran productos ininteligibles y desde luego extraños con respecto al gusto y a los intereses de la época, no pasarán desapercibidos para nuestro protagonista. Este se lamenta explícitamente de esa indiferencia con la que también los editores parecían declinar por sistema la lectura de sus versos. Así se cierran los accesos para él. Consciente de ser privado de cualquier oportunidad con la que llegar a formar parte de los circuitos habituales de difusión, rechazado por la sociedad a causa de su condición, su única vía es la de un refugio en lo lateral, en el ámbito de los espacios extraoficiales, en la enajenación, en los éxtasis depravados, o en los paraísos atenuantes y evasivos como los que le proporcionará el ajenjo.

El arte de esa urbe mercantilista a la que, según indicamos al abordar *El mal metafísico* de Gálvez, había sido bautizada por su autor como sirena espléndida y terrible que llama, atrae y más tarde precipita a los espíritus de naturaleza exquisita, que era engaño y trampa para la frágil naturaleza del artista, se ha rebajado convirtiéndose en un artículo más de consumo.

La reacción de Garcín no deja lugar a dudas. Tras su paseo por los pomposos bulevares (espacio, por otra parte, tan representativo del ambiente cosmopolita, de la potestad burguesa y de ese alarde público de una riqueza material, contante y sonante, cuya belleza normalmente superficial, ostentosa, era tan cuestionable como cuantificable) marcará la cesura entre los preciosos bienes de las *cosas* y los inapreciables bienes del espíritu: Garcín no lamenta su exclusión de ese foco de poder

farisaico que aparecería representado en el texto por una prolija acumulación de objetos destinados a la exhibición y el lucimiento, pero sí le duele su destierro de las librerías y la toma de conciencia de que sus obras no figuren en ellas ni probablemente vayan a hacerlo nunca. Y es que en este caso, y de acuerdo con los parámetros de una civilización así planteada, los libros, o bien se ajustaban a los cánones de un academicismo *rancio*, o bien parecían ser considerados tan solo una pertenencia más, como otra cualquiera, sintomática de riqueza, de pujanza, de prestigio y de una buena posición, entre aquella población que, como la que por entonces definía al vano burgués, no daba muestras de demasiado criterio.

En ese acto de vanagloria todo transcurrirá al mismo nivel: la marcha de fastuosos carruajes, el desfile de una *mujer-adorno* engalanada, la colección de joyas y esa serie de vitrinas ocupadas por aquel ejemplar de librería, que quizás no se conciba tanto como fruto del intelecto sino como un artículo intrascendente de lujo.

Expulsado del prestigioso núcleo de aquella metrópolis inmensa, mercantil y suntuosa, el *pájaro azul* encontrará el amparo, la afinidad, la comprensión, entre las minorías de lo marginal; se confirma así el enfrentamiento entre una lamentable, pero poderosa, grandeza material, y la desafortunada, aunque ensalzable, aristocracia de espíritu:

Andaba por los bulevares; veía pasar indiferente los lujosos carruajes, los elegantes, las hermosas mujeres. Frente al escaparate de un joyero sonreía; pero cuando pasaba cerca de un almacén de libros se llegaba a las vidrieras, husmeaba y, al ver las lujosas ediciones, se declaraba decididamente envidioso, arrugaba la frente; para desahogarse, volvía el rostro hacia el cielo y suspiraba. Corría al café en busca de nosotros, conmovido, exaltado, pedía su vaso de ajeno y nos decía:

—Sí dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere su libertad... (679-680).

Esta cesura entre la realidad productiva del burgués y la realidad improductiva del poeta no deja de hacerse reiteradamente visible en la distribución de espacios tal y como lo hemos venido exponiendo al fijar esas dos posiciones, la central y la del margen, con el objeto de ofrecer una visión *territorial* de la relación conflictiva entre el arte y la sociedad moderna. Allí, segregados, malvivían quienes justamente por su ánimo, por la fuerza de su inmaterialidad, eran carne de bohemia en “El velo de la reina Mab”: «en las boardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul» (Darío, 1953: 656).

Blas Matamoro corroboraba la presencia de esta bimembración básica en la que consideraba modelo de ciudad modernista, al destacar dos grandes zonas sobre las que se asentaba: la correspondiente al recreo placentero propio de la alta burguesía y la que por el contrario era escenario de un ocio forzado y sórdido exclusivo de los marginales. Su expresividad nos llevará a entender una vez más, y no sin cierta pasión motivada por sus palabras, esa indisolubilidad desde la cual es posible unir en un único concepto lo *maldito*, la marginación y la figura del poeta, del mismo modo que lo harían bajo un solo principio el Ideal, lo metafísico concebido como un mal, y el azul cualitativo de ese pájaro en cautiverio que se libera solo con la muerte:

Precisamente, es la gran ciudad cosmopolita el escenario donde se pone en acción aquel tenso par de actitudes opuestas sobre lo moderno. Si la gran ciudad es el único medio en que es posible el lujo, rodeado de confort y de promiscuidad, sin los cuales carece de virtualidad «moderna», por otra parte es, también, el espectáculo del filisteísmo y la vulgaridad [...]. Como en Baudelaire, en Rubén la ciudad provee la solidaridad de los miserables y los malditos, para que el poeta fije su mirada, harta de palacios y de festines. Mártir de las alcantarillas, el poeta modernista halla una pasajera fraternidad entre golfos, borrachos y prostitutas, aunque su final ascesis es la capacidad de sentirse solo —de nuevo Baudelaire— en medio de la multitud. (Matamoro, 1990: 42).

Recordemos que la función empática de esos reductos desprestigiados que se estimaban marginales, golfos, lacras de la gran ciudad, en los cuales el artista hallaría cierta comprensión, era similar a la que también le brindaría el entorno natural. Lo advertíamos en la bonanza de todos aquellos espacios sellados por una naturaleza idealizada que se hacía eco del sentir de ese sujeto lírico, sensible, adicto a una Belleza indudablemente inconcebible, decididamente inviable y del todo discordante dentro del diseño mercantilista y funcional como el que por entonces definía su civilización.

De acuerdo con lo que hemos venido exponiendo, a ese asilo natural pero sublimado, extraordinario, alejado de la manipulación del hombre *moderno*, no dejaban de recurrir los autores tratados hasta el momento en el presente apartado, fruto de su necesidad urgente de encontrar un medio que les resultase afín, fruto de ese impulso irrefrenable de evadirse o de al menos esquivar aquella realidad prosaica, cotidiana que, casi por sistema, se mostraba impermeable al gusto, al cultivo y a la recepción de lo poético, cuando justamente era lo poético la constitución esencial de la figura del artista.

Así lo repetía Rubén en varias páginas de *Azul...*, y nos lo daba a conocer a través de voces como la que destemplaba aquel poeta contra-burgués, sublime, quien tras abandonar «la inspiración de la ciudad malsana» se jactaba de haber «acariciado a

la gran Naturaleza» y de haber «buscado el calor del ideal» para poder cantar de ese modo «como un ángel soberbio o como un semidiós» (Darío, 1953: 628-629); sucedía también en las expectativas que su Orfeo de “El sátiro sordo” había puesto en aquel espacio *selvático* no hollado por un hombre erróneamente civilizado (como el era contemporáneo a Darío), en el cual esperaba ser reconocido: «Por aquellos días Orfeo, poeta, espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques, donde los troncos y las piedras le comprenderían y escucharían con éxtasis» y así poder «temblar de armonía y luego de amor y de vida al sonar de su instrumento» (Darío, 1953: 634-635).

En estos ejemplos, como en los ya tratados y en los muchos que podríamos continuar citando, todo apunta a que en definitiva, tal condena a la extinción, al aislamiento, al anonimato, si acaso a la marginalidad, si acaso a la bohemia, eran fenómenos que nacían de esa oposición burgués / artista sobre la cual hemos venido asentando uno de los rasgos *malditos* que el sujeto poético adquiriría en el seno de su sociedad. Ese público educado en una cultura fundamentalmente tecnológica, industrial, mercantilista, burocrática, de grandes masas que marchan a un ritmo frenético, de cuño materialista, racional y pragmático, a la par que derrochadora, insensible, de dudoso gusto y en más de un aspecto pretenciosa, parecía carecer de la capacidad y del tiempo necesarios para reconocer determinadas manifestaciones elevadas, propias de un espíritu prominente y exquisito.

Por ello, por su condición de seres improductivos, por la incomprensibilidad de sus obras, estos promotores de lo poético permanecían condenados a la marginalidad: espacial y física (desplazamiento lateral con respecto a los centros representativos del prestigio social: imposición de una vida bohemia oscurecida por las veladas de café y la sordidez de las buhardillas); psíquica (alejamiento del orden, de la ortodoxia moral, de la regularidad de las costumbres: así el recurso del alcohol o de las drogas para eludir una realidad con la que son incompatibles); estética (huida hacia los mundos, sin oficio ni beneficio, de incontaminada Belleza que recrean en sus obras, a los que llegarán con su mirada extraviada en el *azul*).

Esta especie de *fallo* en el modelo cultural oficial impuesto, modelo que además lo será de vida, parece hacer irresoluble la tan proclamada tensión sociedad / artista, por la cual cualquier actividad surgida de los asuntos del alma y de las cosas bellas tenderá a presentarse como un ejercicio (intencionado o no, pero sí ineludible

dada la tendencia materialista de ese momento histórico) de transgresión, de rebeldía: ejercicio que se ve pueril, superfluo, abstruso y prácticamente exclusivo del sujeto marginal, del de esa clase de ser desclasificado, del individuo confinado en una comunidad de minorías, de estigmatizados, de proscritos.

Hugo E. Biagini atestiguaba esta animadversión mantenida entre el modernista y aquel ciudadano del que acaso podríamos añadir de buen vivir y de escaso pensar, y nos recordaba la imagen con la que un todavía joven Lugones nos invitaba a reconocer en el burgués la misma *complexión*, un tanto grosera, mucho más apegada a lo primario que a lo evolucionado, del animal en el que, haciendo alusión a los términos del propio Lugones, la grasa predomina notoriamente sobre los sesos:

Los jóvenes modernistas y utopistas de la generación de 1900 trasuntan la crisis que se produce en las filas del ordenamiento burgués y del espíritu positivo [...]. Soñaban con un hombre y un mundo nuevos, con una nacionalidad ampliada que fuese el testimonio de un estado de conciencia superior al de los instintos territoriales, donde se revalorizara el papel de la belleza y la autodeterminación, de lo único y extraño. De allí que hayan sido menospreciados por considerárselos apátridas y descartados, neuróticos y bohemios, desaliñados parásitos sociales, pícaros y cínicos, artistas fracasados y decadentes, hampones y simuladores literarios, causantes de una perversa pasión colectiva sostenida por el alcohol, la droga y el amor libre (Biagini, 2000: 31).

Justamente ese acercamiento impulsivo, compulsivo, invasivo, a la Belleza se confirmaría como un elemento desencadenante, más que decisivo y pleno de poder, a la hora de abocarlos al fracaso. Dentro de un sistema así, aquellos espíritus a los que José Enrique Rodó, como muchos otros modernistas, consideraban aristocráticos, de alto linaje, rebosantes de sensibilidad e inteligencia, eran pasto, bien del rechazo, bien del anonimato, en lo que se refería a los fenómenos de aceptación social y de reconocimiento artístico por parte de las masas. Todo apuntaba a un problema de educación, como la que había recibido aquella juventud americana, y que él estimaba errónea. Lejos de haberse formado en la motivación y en el fortalecimiento de los ideales del espíritu (bases tan presentes en su *Ariel*), fue sin embargo carne de una muchedumbre carente de valores, a no ser los materiales y los que servían al utilitarismo más chabacano.

Afectados de cierta rareza, incompatibles con su entorno desde aquella «soledad de *extraño*» en la que perseveraban, no dejaba de mostrar Rodó ese alejamiento crónico del mundo que padecerían «los que callan», las distinguidas «almas de silencio celeste», los «abnegados monjes de belleza» tan poco dados a una publicidad

vana de sus virtudes (Rodó, 1920: 140-145). Estos, ya fuesen los observadores de la obra de arte —«el lector o el espectador ideal con que el artista ha soñado» (140)—, ya los creadores de la misma, habrían de permanecer abiertamente diferenciados, indisolubles con esa época, ruda, mezquina, nada desinteresada y tosca que, según su parecer, les había tocado vivir, y en la que por lo tanto no podrían evitar la dislocación, el sentimiento repetido de descubrirse diferentes, aislados, marginados. Eran puros, increíblemente capaces y sublimes, y la marca por la que se distinguían, aunque hermosísima, no dejaba de significar un estigma:

[...] cierto linaje de espíritus que unen al sentimiento infalible, perfecto, aristocrático, de la belleza, en las cosas del arte, el absoluto desinterés con que profesan calladamente su culto, inmunes de todo estímulo de vanidad, de toda codicia simoníaca de fama. [...] Guardan dentro de sí el eco perenne en que se prolonga el acento verdadero, original, del poeta, que el vulgo no percibe sino enturbiado y trunco. [...]. Son la compensación de la vulgaridad triunfante y ruidosa; del alarde inferior; del abominable *snobismo*. [...] Solo ellas [esas almas] saben amarte, Belleza, como tú ¡oh, Diosa! mereces (Rodó, 1920: 140-141).

Pocos vehículos aseguraban en aquella civilización de burgueses, *rastaquéres* y filisteos la posibilidad de conservar esos bienes tan leves, tan pulcros, casi impalpables, como prometía conseguirlo el modernismo. Esa Belleza a raudales sobreexpuesta en un entorno hostil por quienes precisamente pretendían hacer de ella un objeto de culto, nos ayudaría a reconocer en las entrañas y en la epidermis de este movimiento estético uno de los agentes responsables de la marginación de sus seguidores. Eran ellos la imagen de aquella cigarra lírica, poeta, en la cual el que fuera considerado a un tiempo decadente, modernista, noctámbulo y compañero de Alejandro Sawa o de Pedro Luis de Gálvez durante las agrídulces correrías de la bohemia madrileña de finales del siglo XIX, así como de Lugones y Darío (a quien de alguna forma consideraba su mentor) durante su estancia en Buenos Aires para cursar estudios de Derecho, veía la dis-función de estos proscritos; proscritos, que si recibían ese trato lo hacían por ensimismados, por improductivos, por desarrollar una actividad que se evaluaba como un peso muerto dentro del funcionamiento de la maquinaria social. Se trataba de Emilio Carrere y de la cigarra cantora perteneciente a su “Nocturno de verano”: «cigarra ebria de ensueño y de emoción», amante de las rosas, del laurel, del beso, y amparada por una luna que a su vez era «Madrina de los locos», de los vates y de esas «almas visionarias e inquietas», capaz de encantar con su presencia, apenas sólida por la delgadez con la que irrumpen las formas de lo sublime y del misterio, «esta

bola del mundo podrida de dolor»; una cigarra que se suponía antagonista de las industriosas hormigas y de «los sapos hundidos en la escoria» (Carrere, 1921: 34-35).

Por estos motivos, por emerger en un medio obediente a otro tipo de intereses de índole básicamente material, no dudó Noé Jitrik en considerar las primeras manifestaciones del modernismo como un auténtico escándalo, como desafío, como esa ruptura con aquel sistema de valores en los que por entonces se educaba la sociedad. Esta condición discordante llevaría a semejante doctrina estética no solo a un «cierto aislamiento contra el que lucha denodadamente» (Jitrik, 1978: 86), sino a ser la responsable de ese estado de sufrimiento crónico entre sus productores (como lo fue el del bohemio Charles de Soussens, al que ya nos hemos referido), o de la propagación de aquel *mal metafísico* que Manuel Gálvez quiso encarnar en su soñador y malogrado Carlos Riga, representante y víctima de un Arte ideal.

Tales resultados de signo disidente, catastrófico, que consigo arrastra el modernismo, tendrán su fundamento «en este cruce de denuncia imposible y propuesta inaceptable, drama de la luz del profeta y la ceguera de quienes deberían poder entender su mensaje» (Jitrik, 1978: 86). Será el éxito de este progreso hincado en la materia, sin ideales, predominantemente orientado a un bienestar elemental del cuerpo al que tan bien servían los mercaderes y agiotistas, el que tantas veces nos sitúe ante ese conflicto constante, y constantemente mencionado, entre un tipo de escritor así y el público, entre la constitución del burgués y la de la personalidad artística. La colisión insalvable entre las intenciones de uno y otro harán que el perfil de este último sea a la fuerza el de un marginado.

Esta posición socialmente desfavorable en la que se cae por la vía del Arte acabará presentándose con características muy similares a las de un martirio; ser mártir y poeta, identidad en la que por ejemplo insistiría Blas Matamoro para destacar en una de las figuras paradigmáticas glorificadas por Rubén Darío, Edgar Allan Poe, aquel desdichado cometido que le correspondía a este autor norteamericano por haberse revelado como un Cristo del Arte «en medio de una sociedad volcada a la riqueza, la eficacia y la lucha por la vida» (Matamoro, 1990: 52) y frecuentemente dominada por ese cierto hedonismo que promovía la búsqueda de una satisfacción primaria, inmediata, intrascendente, determinada en gran medida por el aquí y el ahora.

Junto a algunos nombres *tradicionalmente* aquejados de un *malditismo* ejemplar: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine o el propio Poe, y siguiendo esta

línea de la inmolación social y personal que se produce por una entrega a las oscuras y bellas fuerzas de lo inmaterial, Matamoro añadiría también el de un no tan modélico (al menos en lo que se refiere a la transgresión) Darío. Si todos ellos compartían semejante infortunio, lo hacían por ser artistas, por tomar distancia desde una posición en la que se hacían fuertes como raros aristócratas de la Belleza, tratando de malvivir en el seno de una civilización cuyo poder nacía de la materia y según los cánones de la burguesía. A estos próceres curtidos por el Ideal les corresponderá un espacio común, el de la bohemia («el poeta o el artista [...] convierte el lugar debajo de la escalera, o la buhardilla en un reino, y al hacerlo reafirma su función perdida en la sociedad») (Gutiérrez Girardot, 1988: 42), y una cualidad, también común, espuria, que los consagraría como ilustres marginados y, en diferentes grados, además como *malditos*:

Rubén se inclina, más bien, al viejo modelo baudelairiano del poeta maldito, prolongado por Verlaine, Rimbaud y la bohemia dorada del París parnasiano. Los poetas que ama Rubén son grandes señores y desdeñan la vulgaridad filisteas, pero llevan una vida miserable, a veces digna, a veces truculenta. Divinos, pero piojosos, los sacerdotes del arte tiemblan de frío en modestas buhardillas o se encenagan en el arroyo (Matamoro, 1990: 52).

Esplendor espiritual y miseria material suelen ser la cara y la cruz del acontecer del Arte. Esta imagen recién ofrecida en torno a la privación física que parece imponerse a sus oficiantes contrastará con otra de plenitud: la de una saciedad corporal, gozosa, que sin embargo pesa sobre el burgués, sobre aquellos fardos acomodados (más cosificados que humanizados), felices pero «imbéciles», carentes de aspiraciones, «huecos de corazón y de cerebro», «espíritus sin luz, almas sin alma», que diría el argentino Alberto Ghirardo para describir a quienes nada piensan ni sienten, a los que solo fomentan el cuidado de sus necesidades primarias, evocando en tantísimas ocasiones la actitud del *laborans*: «Alimentáis famélicos la panza, / Y flotáis en los mares de la vida / Como flota lo fofo sobre el agua» (Ghirardo, 1914: 109). No obstante, en su caso, ese combate mantenido contra la sociedad mercantil, desde su punto de vista obtusa, iría más allá de lo estrictamente estético, pues la concepción que Ghirardo poseía sobre el servicio al Ideal incluía la necesidad de una militancia artística al tiempo que otra más mundana determinada por la política.

Este contraste entre la materia y el espíritu, no exento de reverberaciones de humor y de sarcasmo, casi caricatura grotesca, también estaría magníficamente reflejado en el poema con el que José Pardo (codirector junto con Emilio Berisso de la

publicación mensual argentina aparecida en el año 1897, *Atlántida*) iba a colaborar en uno de los números de su propia revista; una revista, por cierto, en cuyas páginas figurarían firmas heterogéneas que avalaban y alababan las potencias del espíritu, la sensibilidad y la formación del intelecto, frente a la grosería, la tosquedad, la autocomplacencia básica o la falta de miras con las que sin embargo amenazaba la soberanía de aquel progreso: Eduardo Wilde, Julián Martel, José Ingenieros, Francisco Sicardi, Eduardo Schiaffino, Rubén Darío, Julián del Casal, Eugenio Díaz Romero, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo o Luis Berisso, por citar algunas. Incluimos a continuación estos versos de la composición de José Pardo antes mencionada, “El burgués”, que concretamente aparecería recogida en un trabajo realizado por Héctor René Lafleur, Sergio Demetrio Provenzano y Fernando Pedro Alonso sobre las publicaciones literarias argentinas producidas entre 1893 y 1897:

Sus dos fosas nasales, de un tinte sonrosado,
—propicias al encanto de alguna olfatación—
Parece que sonrieran con cierto desenfado
Del pueblo que desgarrar sus flancos de león.

Su abdomen prominente trabaja descuidado,
Haciendo una pacífica y alegre digestión,
En tanto que sus dedos recuentan el dorado
Metal encanallado que forma su millón.
Más tarde va a Palermo. Bosteza y se divierte.
Saluda a las doncellas, y ordena con voz fuerte,
Volver a toda rienda por la Avenida Alvear.

Desciende en su palacio. Penetra bajo el templo
Más grande de barbarie que se conoce ejemplo
Y ante la burda mesa se sienta a masticar (Pardo en Lafleur, 2006: 48).

Es una situación de desplazamiento que, fuese o no buscado y quebrando el orden de un ambiente sometido a preocupaciones políticas, bursátiles y mercantiles (cualitativamente hostiles al Ideal), iban a denunciar con insistencia todos aquellos a los que podríamos bautizar como tutores del espíritu, en la medida en que sus actividades («antimaterialistas, estetizantes», según los términos utilizados por David Viñas para explicar en autores como Emilio Becher la llamada *soledad del escritor argentino*) (Viñas, 1996: 42) nacían, morían y se consagraban en torno a este.

Del arrinconamiento y del rechazo que sufrían, daban fe tanto los personajes de sus obras (a los que a menudo inyectaban ese sentimiento de destierro equivalente al que ellos mismos acusarían por dedicarse al Arte) como su propia voz poética que, convertida en un producto literario, no parecía ser aquella mercancía ni provechosa, ni

demandada, ni mucho menos apta para el consumo de una sociedad sin tiempo para el *recreo*, cuya existencia transcurría prácticamente «consagrada al trabajo y a la acumulación de riquezas y bienes materiales» (Pasquaré, 2004).

Frente a este fervor mostrado por la población hacia el desarrollo casi exclusivo de ocupaciones cuyo fin no fuese otro que el lucro (elemento tan determinante de ese progreso frenético tecnológico, económico e industrial, consustancial a la circunstancia histórica que nos ocupa), quienes por el contrario se cobijaban en los mundos apenas verosímiles, imprecisos y subjetivos de la vocación artística, lejos de renunciar a la actividad creativa que los definía ociosos, se reafirmarán en ella, en su condición de creadores (o lo que vendría siendo equivalente, en su condición de *inútiles*), constituyendo así esa suerte de especies territoriales de la sensibilidad, de la mente y del espíritu, y, por este motivo, parásitos de la sociedad.

Para ilustrar este orgullo de sentirse diferente, de confirmarse (y confinarse) artista, de revalidarse como sujeto superior pero improductivo en el entramado de una civilización ordinaria, ramplona, burda, superplobada por afanosos y arribistas, podríamos retomar la referencia del antes mencionado Emilio Becher, haciendo alusión a su artículo publicado en *La Nación* en el año 1906, cuyo título “Elogio de la pereza” parece ya de por sí más que significativo a la hora de reivindicar ese abandono de los logros materiales a favor de otros más propios del espíritu humano; se trata de una defensa de la *contemplación* frente a la acción.

Sirviéndose del ejemplo laudatorio de algunas sociedades antiguas, pues será en ellas en donde Becher halle una verdadera grandeza, achacará el florecimiento de las mismas exactamente a ese hecho común que las uniría y que consistía en haber encumbrado el ocio hasta la categoría de ideal supremo. Esta indolencia de acto, la falta de actividad, el abandono de la dedicación física, del trabajo corpóreo, de las actividades militares, en beneficio de un fomento de la meditación, del silencio y de los estados más extáticos que en sí estáticos, pasaría a constituirse como esa base sobre la que espíritu se eleva y progresa; un progreso, cuyo signo vendría a coincidir con aquel que asimismo propugnaba Eduardo Wilde en su enaltecimiento de la civilización de Prometeo como exponente máximo de la condición humana, frente a aquella de agiotistas que sin embargo estaba demostrando lograr triunfar.

Desde el punto de vista de Becher, esta aparente lasitud, esa «divina inacción» (Becher, 1938: 121) que nos conduce a gloriosos minutos de lucidez y que,

siendo hermana de los dioses, propiciará los grandes momentos del saber humano, de la creación sublime y del excepcional contacto con las *encriptadas* formas de lo superior y del misterio, lejos de resultar estéril (valoración que, según su parecer, suele hacer erróneamente la mayoría al aprobar solo la clase de esfuerzo que se traduce en obras visibles e inmediatas), tiene una aplicación social más que demostrada a lo largo de la historia (de ese «ocio fecundo han salido las fábulas de los poetas y los hallazgos de los inventores»), (Becher, 1938: 120). Para asegurar la calma de ese pensamiento distintivo, *prometeico* y necesario, los militares combatieron, los agricultores cosecharon y todo ese pueblo, en suma, «consintió en las más arduas fatigas solo para que el grupo selecto aumentara, por la perseverancia de sus meditaciones, el esplendor espiritual de la raza» (Becher, 1938: 117).

Opuestamente a los parámetros a partir de los cuales se forjarían las hechuras de esos pueblos pragmáticos e hiperactivos, para los que, como parecía suceder con el norteamericano y siguiendo el rastro de las palabras de Becher, la pereza es un delito contra la patria, se ensalzarán los de estos *indolentes*, los de esta especie de extáticos, ensimismados en el Ideal, gracias a los cuales la humanidad se salvaría. Si bien es cierto que para que una civilización perviva resultaría imprescindible la coexistencia de las dos fuerzas (las de esa acción y las de esa inmovilidad así concebidas), el autor nos transmite no solo su malestar sino también la inquietud que le provocará el reconocerse testigo de una época que se ha simplificado peligrosamente al desarrollarse tan solo en provecho de los elementos activos y materiales, cuando son precisamente los de ese estado de holganza que propugna los que se nos revelarán «como una de las energías preciosas del hombre y como la más noble forma del trabajo» (Becher, 1938: 121); energías en torno a las cuales podría tomar cuerpo, por ejemplo, el hecho de la creación poética:

La belleza de semejante esfuerzo es mal comprendida por los pueblos occidentales. La locura de la actividad, del trabajo, del movimiento, nos extravía. [...] Nuestra civilización es toda bélica, a pesar de sus detalles externos, porque tiende, como objeto exclusivo, a desarrollar en el hombre las cualidades de fuerza y de velocidad, solo necesarias para la expedición militar. El ferrocarril, el telégrafo, el automóvil y todas las máquinas de las industrias son en realidad aparatos guerreros aplicados por extensión a fines pacíficos y comerciales. Y el comercio mismo, basado sobre la competencia y la asociación, no es sino una forma incruenta y espiritual del materialismo. [...] La admiración solo otorgada a las proezas de la actividad es, en efecto, la característica de nuestras sociedades (Becher, 1938: 117-118).

Los términos de contraste que Andrea Pasquaré establece entre la personalidad de dicho escritor, la mentalidad de su sociedad contemporánea y la esencia de la condición humana, no dejarán de hacer hincapié precisamente en este aspecto:

Becher fue un defensor apasionado del ocio, como negación del trabajo, el materialismo y los valores de la burguesía. Creía que el ocio, destinado solamente a espíritus selectos, contribuía, sin embargo, a la salvación de una sociedad (Pasquaré, 2004).

En Becher se repite una y otra vez este concepto que venimos defendiendo sobre cómo el intento de inserción social de un Arte al servicio de lo inmaterial, del idealismo, de la Belleza, acabaría deviniendo en un conflicto inexorable. Dicho carácter subversivo halla su origen en la propia condición del mismo, independientemente de que el sujeto artístico posea o no en el ejercicio de este una voluntad de transgresión. El entorno es adverso y pesará gravemente sobre el despunte de lo espiritual, poniéndole freno y convirtiendo a quienes eligen su camino en una minoría marginal que se reconoce responsable de la pervivencia de esta clase de valores que en sí representan una cuña, un adversario de fondo, una especie, aunque apenas emergente, sí nociva para la salud y para el crecimiento de aquel progreso contante y sonante, que de la población exigía solo actividad: una actividad, a poder ser, frenética: «Bajo la dura hostilidad exterior, el Ideal ha crecido, obscuro, con la paciencia de una semilla» (Becher, 1938: 263). Una de las ocasiones en las que Becher iba a dejar clara su postura a favor de este cultivo de lo Ideal en detrimento de lo rentable, de lo beneficioso, de lo pragmático, sería en el artículo publicado en la revista *Ideas* en el año 1903, sobre otro escritor igualmente vinculado al territorio argentino, Ricardo Rojas:

Y yo presentaría el ejemplo de Ricardo Rojas como una útil y noble enseñanza. He aquí un joven que ha tenido el valor de preferir a las dulzuras de la mediocridad satisfecha y a las recompensas deshonorosas del éxito, el arduo camino del Ideal. Haber proclamado contra el utilitarismo imperante, el amor a la Belleza y la devoción a la Idea, en una ciudad donde se mira toda tentativa de arte como un atentado contra el orden público (Becher, 1938: 273-274).

También la voz poética de Manuel Gálvez era la de la queja, la de la acusación, la de la reivindicación de esos «seres sensibles y desconocidos [...] que lloran con versos», la de los hombres que «huyendo del estruendo del mundo se han refugiado en sí mismos y viven una intensa vida interior», la de las pobres «niñas sentimentales que tienen la desgracia de ignorar el *golf* y de leer a Bécquer» (Gálvez, 1907: 8). Todo en estas palabras con las que porticaba y daba paso a sus composiciones recogidas en *El*

enigma interior tenía ese sonido de la *contracivilización*, de la mirada hacia dentro y de espaldas al mundo, del aislamiento al que el poeta se veía forzado en compañía de otras «almas bienaventuradas que se han desterrado voluntariamente de la civilización» (Gálvez, 1907: 8); así se confirma esa fractura entre el gran público y un creador que no aspirará a ser reconocido, ni por las mayorías, ni por los medios oficiales: mis versos, asegura, «no serán leídos en ateneos, ni declamados en fiestas patrias, ni premiados en Juegos Florales» (8).

El cantor que resuelve su vida en los espacios y en los tiempos del beso, de la luna, en los de la suspensión subjetiva y poética, reclamará sin muchas esperanzas un lugar propio en esa sociedad sin alma, atareada, preocupada por el acomodo material, mecanizada; en definitiva, *modernizada* a imagen y semejanza del imparable Calibán norteamericano:

Perdón, perdón, señores, si os interrumpo en vuestra labor. Necesito cantar. Mi vida es el canto. Y ya sabéis —pues supongo que habrá llegado a vuestros oídos— lo que aseguran «los locos de hoy»: que todos tenemos derecho a vivir. Diréis que vengo a molestaros. Y en verdad que no os falta razón. Pero qué queréis! Yo no hago sino cumplir mi destino. (Fatal destino! Civilización y poesía, ensueño y yanquismo, automóvil y vida interior... cosa incompatibles!) Hacedme pues a un lado, sin complacencias, cuando os haya fatigado a fuerza de ridiculeces: ensueño, luna, cantar de fuente, amor, besos, llantos sin saber porqué, noches de plata, ojos aterciopelados... ¡poesía! Suspended un instante el afán de oro que aprendisteis de Yanquilandia y oídmme. Escuchad a un ruiseñor, aunque sea joven y principie a ensayar sus trinos, bien vale, creo, la pérdida de algunas libras esterlinas (Gálvez, 1907: 7-8).

Exponíamos en páginas anteriores cómo el sujeto artístico daba cuenta de esa marginación de la que se sentía objeto, bien a través de ciertos personajes infelices de sus obras (en cuyo protagonismo, marcado por un final generalmente convulso y aciago, proyectaban su propia condición *maldita* en tanto que seres contemplativos, en tanto que seguidores, sin indulto final, de la Belleza), o bien a través de su subjetividad filtrada por la palabra y por el territorio sin tierra de una poesía espiritual y estetizante (que no cotiza en Bolsa, sino en las arcas de lo *azul*). Pero, según acabamos de comprobar, también lo hacían con esa voz que sonaba, desde el registro grave al estridente, que molestaba, y que era audible en los artículos de opinión, en las visiones críticas expuestas a la luz (y hasta quemadas) por las publicaciones periódicas.

Con respecto a estas últimas, resultan encomiables ciertos trabajos como el recientemente mencionado de Lafleur o el de Verónica Delgado, autora de una tesis doctoral en la que, entre otros aspectos, ahondaría sobre esa tensión generada en torno a

la tantas veces difícil relación Arte / público, ciñéndola al corpus constituido por las revistas argentinas *La Biblioteca* (1896-1898), *El Mercurio de América* (1898-1900), *La Montaña* (1897), *Ideas* (1903-1905) y *Nosotros* (período 1907-1913). Concretamente de ella extraeremos un fragmento en el que, basándose en algunas declaraciones como las realizadas por dos figuras de las letras argentinas, Eugenio Díaz Romero y Luis Berisso, sobre aquel materialismo reinante que hacía de su época un medio innoble, bastardo, alejado de la verdadera civilización e indiferente a las manifestaciones aristocráticas y superiores del espíritu, nos revelará en la imagen del artista el trasfondo y la apariencia, la sombra y la luz de un auténtico estigmatizado, de un desplazado, de un paria al que se le fuerza a arrostrar miserablemente la vida, pues de su vocación literaria no podrá hacer un vehículo para lograr la subsistencia:

[...] el artista como un átopos, un peregrino, casi mártir, “humillado” ante el poder material –y político–, ocupando un sitio socialmente devaluado, e ignorado en “medio de la desoladora aridez de nuestro ambiente de mercaderes y agiotistas”. Llevado al terreno de lo cultural, estos mercaderes no eran otra cosa que el público [...].

Este espiritualismo antifilisteo finisecular en el que abrevaban Schiaffino, Díaz Romero o Berisso, era una de las formas en que se tramaba la necesidad de reconocimiento de las prácticas artísticas en tanto universos diferenciados (Delgado, 2006: pág. 135).

Conservando este tono un tanto épico y no poco grandilocuente que como un tejido pleno de significación definía y describía al poeta envuelto en un deslumbrante manto heroico, brillante, profético, pero forrado de oscuridad y de espinas, recuperaremos el “Canto a Rubén Darío” de Antonio Herrero, publicado en Buenos Aires en agosto de 1912 por la revista dirigida por Alberto Ghirardo, *Ideas y Figuras*, para percibir de nuevo en sus palabras de elogio hacia los que poseen el poder y el valor de ir en pos del Ideal ese halo de beata inmolación que circunda al sujeto poético: «atormentadas sombras celestiales, saturadas de misterio y de dolor, pálidos conquistadores de la dorada Quimera» (Herrero, 1912: 5). Frente a este guía espiritual, magnífico y doliente, la turba humana, ruda y ciega, apenas lo vislumbra o incluso lo castiga: «en pago, la Humanidad les da por tributo, mientras viven, el báculo ominoso del Mendigo», «o les aherroja en infamante ergástula» (5). Y aún más:

Y en esta noche oscura de las almas, en que todo es negrura y confusión, solo la voz del Poeta muestra, como en un relámpago, las cumbres ideales de la vida; El Poeta [...] sumérgese en la tinieblas de su Reino Interior y allí lucha con los monstruos enemigos hasta que logar vencerlos y domarlos, convirtiéndolos en siervos de los hombres; así siembra con las rosas de su sangre el áspero sendero de la Perfección.

[...] Ellos son los que marcan los rumbos de los pueblos; los que desgarran sus manos y ensangrientan sus pies, para abrir los caminos triunfales del futuro por encima de las rosas y a través de las zarzas; los que calman la sed del peregrino en el manantial clarísimo de la Belleza, y agitan la roja antorcha, como un faro, en medio de las sombras de la noche. [...] Su terrible heroísmo silencioso, altísimo y solitario, no lo adivina siquiera la inconsciente rudeza de los ciegos humanos (5).

En suma, y con el buen pulso con el que de un modo similar nos lo desdibujaba Blas Matamoro —«Mártir de las alcantarillas» en «la gran ciudad cosmopolita» (1990: 42)—, la indentidad poética, visiblemente alejada de un orbe de vida tan amplio como vulgar y filisteo, se definirá indefectiblemente como «un ser de las distancias» (1990: 45): algo que no habría de resultar extraño, pues su naturaleza, su voluntad, su disposición, apenas lograrían funcionar dentro de aquel modelo material, pragmático, de cultura *burguesa*, vinculado a la gran urbe capitalista que por entonces estaba prevaleciendo.

Se trata de un descalabro social, personal y comercial del artista, de su destrucción a manos de aquella poderosa, a la par que numerosa, sociedad de mercachifles, en la que el Arte, la espiritualidad, el Ideal, serían los prohibidos e incomedibles frutos de una «imaginación concebida como productividad y descartada como producto» (Burgos, 1992: 55).

2.2.2. ‘Malditismo’ como forma de Conocimiento. El más allá de lo visible. La razón en crisis, la realidad en entredicho: Un impulso para lo fantástico. La Generación del 80 y un caso temprano: Juana Manuela Gorriti.

Expuesto este fenómeno de *marginalidad* como aquella primera forma de lo *maldito* que concretamente resultaba del enfrentamiento entre las identidades burgués / artista, materia / espíritu, útil / ideal, por mencionar algunas, nos presentamos ahora ante una segunda vía por la que discurrirá ese hecho de transgresión-reprobación, en la cual lo *maldito* habrá de manifestarse como una falta, una quebradura, una infracción también cometida (y acometida) por el artista, pero circunscrita en este caso al ámbito específico del *Conocimiento*. De este modo, las parejas que van a definir la cualidad y los límites de la oposición operarán consecuentemente a un nivel que si bien podríamos

considerar complementario, será en muchos aspectos de una naturaleza diferente a la que definía el campo de acción del apartado anterior.

Habría de ser una vez más aquel proceso de modernización acontecido en un Buenos Aires de finales del siglo XIX que acusaba marcas expansivas de ese episodio de urbanización, de secularización y de adhesión a lo racional y a las corrientes más cercanas al positivismo, uno de los principales responsables del repuntar de ciertas reacciones en contra, como el interés generado en torno a las manifestaciones espiritualistas, místicas y a los mundos de lo oculto.

Surge así un nuevo sistema de oposiciones, en el que podríamos hablar de los binomios realidad / irrealidad, racional / irracional, causalidad / casualidad, orden / desorden, continuidad / discontinuidad, sucesión / simultaneidad, tiempo / *temporalidad*, finito / infinito, razón / imaginación, consciencia / subconsciencia, ciencia / fantasía, evidencia / misterio, natural / sobrenatural, exotérico / esotérico, como cabecera de una extensa lista de posibilidades que nos permitiría identificar, en la diversidad potencial esos hechos que se generen a partir de los segundos términos de estas parejas antagónicas, esa esencia de lo no ortodoxo, de lo inconveniente o de lo inexistente, de lo prohibido, de lo que en suma acabaría siendo considerado y, en consecuencia tratado, como otra expresión más de lo *maldito*.

Al igual que observábamos en el primer apartado, previamente a la llegada de Rubén Darío a la capital argentina en el año 1893 existirán también, pero en esta ocasión relacionadas con el campo del conocimiento, trazas anticipatorias de esa revolución, de esa suerte de transgresión (no solo cultural, sino a un nivel mucho más generalizado, dado ese conflicto realidad / sujeto que la determina desde la raíz) que supuso el modernismo.

Retomando algunas de las publicaciones aparecidas en ciertos medios a los que ya nos hemos referido, como las que salían a la luz en las revistas argentinas *La Ondina del Plata* (1875-1880) o la *Revista literaria* (1879), se nos permitirá volver a certificar en mayor o en menor medida esa presencia temprana de signos que romperían con el orden establecido siguiendo una serie de pautas que más tarde hallaríamos casi repetidas en los desafíos propiamente modernistas. Abordar por ejemplo términos como el de literatura fantástica o el fantasía científica, será reconocer la presencia, o en todo caso la búsqueda, de un patrón alternativo al que determinaba aquel modelo de realidad racional, objetivo, científico, vigente en este momento y que tanto daño había hecho al

espíritu al dejar huérfana, con la negación de la misma, la condición trascendental, presumiblemente la más esencial, del ser humano.

Volvemos pues a recuperar un elenco de nombres (de los entre los cuales, una gran parte de ellos eran integrantes de aquella denominada Generación del 80) para comprobar cómo las texturas *ontológicas* de esa creación literaria que se adentraba en las gelatinas (apenas definidas, imprecisas, apenas consistentes o manejables) de lo irracional y de lo oculto, ofrecían una posibilidad de compensación y de cierta plenitud (aunque en muchos casos se tratase de una plenitud, como veremos, inquietante para el ser humano) a aquel vacío espiritual y existencial sobre el que gravitaba, en bloque, la excesiva *corporeidad* a la que había llegado la sociedad *moderna*. Y lo haremos, además, poniendo un interés especial en la producción cuentística, puesto que, coincidiendo con algunos puntos de vista como el mantenido por Irmtrud König en su trabajo sobre la formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna, el cuento, y quizás también la prosa poética, parecían descubrirse como un ámbito especialmente proclive a la emergencia, un tanto adelantada con respecto a otras formas de escritura, de estos mundos alternativos, de ese cambio de sensibilidad, de ese giro de necesidades generadas ahora en un individuo que reaccionaba contra el avance de lo contingente, contra el progreso científico, contra la secularización, contra una existencia de aquellos órdenes incapaces de ir más allá de lo *terreno*.

Advertía dicha autora que al margen de las modalidades formales específicas en las que tomarían forma muchos de los elementos descriptivos y constitutivos de esa dimensión menos visible, tanto del hombre como de su realidad, adquirirían un especial protagonismo justamente en el marco de la narrativa producida hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX: el apego a las manifestaciones y al origen de lo inexplicable, de lo insondable, de lo arcano, un apasionamiento fructífero por lo extraordinario y lo desmedido, cierta devoción por lo insólito y lo anómalo, la disección a través de una palabra con filo poético de determinadas experiencias *alucinadas*, *alteradas* (entre las que figurarían la inmersión onírica o la exploración hipnótica), el propósito de teñir de oscuridad o de ambigüedad el contenido del mensaje artístico multiplicando de ese modo sus posibilidades de significación y haciendo causa común con la *incomodidad* y con el misterio; todos ellos entrarían a formar parte de esa «serie de fenómenos que podrían resumirse en lo que se ha llamado la ‘estetización de lo irracional y de lo terrible’» (König, 1984: 88) y que, a pesar de ser tan característicos de la denominada

literatura fantástica, no se circunscriben solo a esta. La viabilidad de los mismos, su proliferación, sus *acabados*, se contemplarán como el resultado, según nos confirma dicha autora basándose también en conclusiones como las expuestas por Hugo Friedrich a propósito de la lírica moderna, de esa transformación estética y cultural general que nos permite situarnos ante el advenimiento y la experiencia en sí de la modernidad. Precisamente así se entendía este proceso en el escenario hispanoamericano:

En Hispanoamérica la irrupción de la Modernidad se plasma literariamente en el Modernismo y es un hecho sin duda no poco significativo el que la expresión fantástica deja de ser en este período un fenómeno literario circunstancial y subsidiario como lo era en el período romántico. [...] en Hispanoamérica la consolidación de una corriente fantástica está ligada a los mismos acontecimientos sociológicos y culturales que condicionan en general la instauración del Modernismo como sensibilidad artística dominante y que, por lo mismo, constituye una modalidad *ad hoc* de este movimiento global, o, si se quiere, una forma artística que expresa una disposición espiritual que no es ajena o contraria a la sensibilidad modernista, sino genuinamente constitutiva de la misma (König, 1984: 88-89).

Hemos de hacer, no obstante, una breve observación que atañe al empleo de ese término de lo *fantástico*: a su definición, a su naturaleza, a sus límites, pues no ha sido pobre la polémica, ni la consiguiente pluralidad de propuestas que en algunos momentos se ha llegado a generar en torno a la constitución y al verdadero alcance del mismo. Según dejé constancia en un trabajo realizado hace algunos años justamente sobre este concepto, y en concreto sobre su presencia o no, sobre su capacidad de actuación, en la obra *Nadie encendía las lámparas* (1947) del escritor uruguayo Felisberto Hernández (Martín, 2006), sería factible afirmar que existen una serie de componentes cuya suma, cuya coincidencia e intervención simultánea quizás nos condujesen a reconocer la singularidad de lo fantástico frente a otras llamémoslas *formalizaciones* literarias de las que se desmarca, aunque con ellas sí comparta esas causas y esos efectos propios, tantas veces exclusivos, de los poderes de la imaginación.

De entre las divergencias podríamos hacer alusión a aquellas por las que se disocia de diversos cauces de lo mágico, de lo maravilloso, del relato policíaco, del relato utópico, de la alegoría, de la fábula, o de escrituras construidas a partir de temas, prácticas o fenómenos sustancialmente ligados a disciplinas, tanto científicas, como paracientíficas (psiquiatría, psicoanálisis, telepatía, hipnosis, mesmerismo, espiritismo...).

A grandes rasgos, parecería verificarse lo fantástico si conjuntamente algunos límites, algunas fronteras humanas (como las establecidas entre la vida y la muerte,

entre lo animado y lo inanimado, entre la vigilia y el sueño...) se *traspasan* (Callois), si la oposición entre lo normal y lo anormal —la convivencia de ambos— se presenta en forma de *problema* (Ana María Barrenechea), o si el mundo de lo imaginario *invade* el plano de lo real (Louis Vax) provocando de ese modo una *vacilación* (Todorov) o generando *ambigüedad*, ante las cuales, las identidades, bien las del personaje, bien las del lector, se sentirán *amenazadas* y como consecuencia alcanzadas por una sensación de terror.

Con todo, quedaría fuera de nuestros objetivos actuales el desentrañar qué es lo que estrictamente cumple o no con la condición de lo fantástico, asunto que por otra parte, y dada su complejidad, exigiría de por sí la dedicación de un estudio exclusivo. Interesa, sin embargo la valoración de este concepto desde una perspectiva más flexible, más amplia, en la medida en que su naturaleza pueda ser definida por oposición sistémica a la de lo real. Hablar de sus dominios más o menos inquietantes, o lo que es lo mismo, de lo imaginario, de la fantasía, del misterio, de lo inexplicable, sería hacerlo de todo aquello que no se considera patrimonio de la realidad: la realidad *sólida*, la preceptiva en aquel momento histórico en el que primaba un descarte de lo espiritual y de sus imprecisos mapas a favor de la materia, en el que crecía el prestigio de lo contingente, de lo tangible y evidente, de lo racional y comprobable. En ese giro reactivo de algunos sectores de la sociedad contra la imposición de lo físico hacia lo que se extiende más allá de sus fronteras (efecto, hasta cierto punto previsible, partiendo de esa necesidad impenitente de trascendencia, tan antigua como el ser humano) encontraremos un lugar favorable a lo fantástico: la *grieta* de la razón, las excepciones de la ciencia, el punto débil de la lógica, la contemplación de lo *otro* a través del desgarró y roto de lo visible. Ante la emergencia de este inextricable, esquivo orden (*des-orden*, si nos permitimos cierta licencia de juego entre concepto y término) la literatura representará una forma magníficamente dotada, no solo para la aprehensión y canalización de esa especie de materia oscura, sino para la posibilidad de su manipulación creativa, de su conversión estética.

Enriqueta Morillas Ventura, en diversos trabajos realizados a propósito de esta materia, señalaría una serie de concurrencias que iban a influir y a hacer más viable la consolidación de aquel ambiente capaz de vigorizar el fenómeno de la escritura fantástica en el Río de la Plata. De entre ellos adquiriría una especial relevancia el marcado gusto por la teosofía, por el espiritualismo y por las doctrinas espiritistas, tal y

como lo ratificaría la facilidad con las que en determinados momentos estas llegaron a difundirse, y una palpable inclinación, pareja a la de la tendencia anterior, hacia el tema de la locura.

Ejemplos de lo primero los hallábamos tanto en el perfil del lector como en el del escritor, pues ambos abrían las puertas a la exploración y acaso a la vivencia de lo sobrenatural, bien por la vía de la ficción (circunstancia de los autores de los que hablaremos), bien desde un abordaje más característico de las disciplinas filosóficas o científicas, ya que teósofos y espiritistas llegarían a utilizar un modelo de discurso híbrido, en el que para la captación y expresión de lo intangible (energías magnéticas, mentales, espirituales) se recurriría a una metodología, a un uso del enunciado, a un modo expositivo, propiamente extraídos de las ciencias empíricas, físicas y naturales: de aquellas que en concreto trabajan con lo palpable.

No resulta del todo sorprendente ese relativo éxito que lo parapsíquico, en sus múltiples manifestaciones, lograría alcanzar en torno al 1880 en algunos círculos intelectuales de la sociedad argentina, si tenemos en cuenta que estas corrientes, a medio camino entre la materia y el espíritu, podrían ser contempladas como una oportunidad de reconciliación entre aquel hombre *moderno* y su naturaleza trascendente: digamos que se trataría de una especie de salida mística, un único canal válido —armonizador— para la ciencia y el misterio, el punto coincidente entre lo suprasensible y lo sensible. Así lo demostraron determinadas publicaciones cuyo impacto sobre la sociedad argentina no fue nada desdeñable: *La pluralidad de los mundos habitados*, de Camille Flammarion, *El libro de los espíritus* y *El libro de los mediums*, de Allan Kardec, *Defensa del espiritismo moderno*, de Afred Rusell Wallace, *Cosmogonía de los fluidos*, de Antoinette Bourdin, las teorías teosóficas de Helena Blavatsky, o las propuestas del Dr. Encausse (alias Papus), constituían solo algunas de ellas. Habría que añadir, además, la gran cantidad de artículos, con contenidos alusivos a ciencias ocultas y campos afines, que publicarían las revistas porteñas *Constancia* (fundada en 1877 y dirigida desde 1881 hasta 1927 por Cosme Mariño, entre cuyas plumas brillaría por ejemplo la de Emilio Becher) o *Philadelphia* (órgano editorial de la primera Rama de la Sociedad Teosófica del país conocida por el nombre de “Rama Luz”, en cuya vida desde el año 1898 hasta 1903 figurarían conocidos nombres de colaboradores como los de José Ingenieros o Leopoldo Lugones). Pero también resultó notable la difusión de este tipo de asuntos a través de otros medios que, a diferencia de

los anteriores, no estaban especializados en esta clase de temática parapsíquica. Fue el caso de *La Nación* o de *Caras y Caretas*.

Con respecto al segundo de los ámbitos que antes señalábamos, el de las patologías mentales, se nos mostrará como otro de los campos cuyo desarrollo iba a propulsar la aparición y conservación de lo fantástico por servir de puente entre lo natural y lo sobrenatural, haciendo confluir en su tratamiento vías de aproximación pertenecientes a diferentes órdenes: el del espíritu, el de la ciencia y de la captación estética. Del mismo modo que aconteciera con el ocultismo y con sus derivaciones, este tema de la locura no dejará de dar muestras de la atracción que suscitó. Su lugar, el de sus lectores, el de los que sobre él escriben, se abriría nuevamente camino dando muestras de su paso tanto por el terreno de la ficción como por el de las ciencias médicas o psicológicas.

No obstante, el procesamiento de esta materia que, a través de la enajenación mental o de determinados estados alterados de conciencia, lograría conectar con el espacio de lo inquietante, con el de lo anormal y *extraño*, con la genialidad o la manía, con el *ennui*, con el llamado *mal de siglo*, con la in-disposición del poeta *saturniano*, con lo *decadente* incluso, encontraría un tratamiento más específico dentro de lo *raro*; esto es, concebido en su curso por esa tercera vía, desde la cual el *malditismo* podría entenderse como una forma de creación.

Pero volviendo ahora al hecho de esa cierta promiscuidad de factores relacionados con el campo del espíritu y con la respuesta de este ante el proceso de modernización en aquella Argentina de unos tempranísimos pre-ochenta, en la que lo fantástico parecía estar hallando una buena canalización (acaso no exenta de derivaciones), suenan más que contundentes y desde luego sumarias las conclusiones a las que Enriqueta Morillas llegaría al analizar la revelación de lo fantástico, especialmente de la registrada en la narrativa del Río de la Plata:

El espiritismo proporciona un formidable impulso a la narrativa de imaginación. La narración fantástica se nutre de las nuevas lecturas acerca de los fenómenos psíquicos y parapsíquicos y también, como es el caso de Valera, Holmberg y Lugones, del anhelo de integración de las ciencias espirituales y racionales. El arte parece ser el territorio donde concurren para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico. El texto literario, el ámbito capaz de referirlo (Morillas, 2000: 13).

Dicho esto, centraremos de nuevo nuestra atención sobre alguna de las propuestas literarias en las que ganaba presencia, y por supuesto protagonismo, ese patrón de realidad incómoda, *distinta*, que era fruto del contraste, del desequilibrio, de la crisis provocada por el desajuste entre las necesidades de un ser con dimensión espiritual (la del ser humano, la del artista) y las carencias que por el contrario solo hallaba en aquella civilización racional y positivista en la que se encontraba inmerso.

2.2.2.1. El conocimiento híbrido, el escritor anfibio: entre lo natural y lo sobrenatural, ciencia y fantasía, las fuerzas de la materia y las fuerzas del espíritu.

Convendría rescatar otra vez el nombre de uno de los integrantes de la Generación del 80, Eduardo Ladislao Holmberg, puesto que este hombre de ciencia pero también de letras, la peculiar circunstancia de su aleación entre los poderes de la fantasía y de la lógica, con la que se forja un pensamiento, un método y un discurso para la captación y comunicación del mundo, no nos negará generosas muestras, a través de sus obras, de que ese punto común de encuentro desde el catapultar una vivencia híbrida entre dos órdenes *tradicionalmente* irreconciliables entre sí (el de lo real y lo irreal) será posible y además susceptible de una transformación estética. Antonio Pagés Larraya, en un estudio preliminar que precisamente haría a la edición de 1957 de los *Cuentos fantásticos* de Holmberg, tiene muy en cuenta los factores ambientales que pesaron sobre el escritor para que este se inclinara por el cultivo de la literatura fantástica, por ese modo *mixto* de concebir y de transmitir la realidad:

La obra de Holmberg coincide con el primer momento de propagación del positivismo y del materialismo cientificista entre nosotros. [...] Ya nos hemos referido al impacto que produjo en su espíritu el pensamiento de Darwin. Las maravillas mecánicas —ferrocarril, telégrafo—, las conquistas en todos los terrenos de la ciencia que caracterizaron al siglo XIX, promovieron una confianza ilimitada en las fuerzas del hombre [...]. Pero [...] quedaban abiertos para el novelista caminos de otro misterio: el de lo sobrenatural. Ambos parecían confluir en esos desvíos que provocan, más allá de lo común, los fenómenos de la psiquis patológica, de la sensibilidad metapsíquica o, más simplemente, de la locura. Holmberg anduvo en todos esos senderos: los de la naturaleza, a pleno sol; los del misterio, entre las brumas de lo sobrenatural o patológico (Pagés, 1957: 34-35).

Justamente entre esas «brumas de lo sobrenatural» citadas por Pagés Larraya parece comenzar a distinguirse cómo es el espacio en el que Holmberg nos introduce

para hacernos partícipes de una experiencia cognitiva personal sobre esa otra naturaleza del mundo más o menos comprometida, y algunas veces incluso amenazada, por el misterio: aquella en la que en un mismo plano, aunque en proporciones no siempre iguales, convivirán las estructuras ciertas de la ciencia con las inciertas de lo inexplicable. A partir de esta doble vinculación, rasgo característico y habitual, por otra parte, en los integrantes de la Generación del 80, no resulta extraño que sus obras, sean o no de ficción, nazcan con *impurezas*, contagiadas unas por las otras. Todas ellas, ya se tratase de relato costumbrista, cuaderno de viajes, apuntes de naturalista, invectiva filosófica, crítica social y literaria, poema épico, novela policial, narración fantástica o ciencia ficción, surgirán de ese asombro propio del hombre racional, de su curiosidad científica, de sus métodos empíricos, de su recurso a la objetividad, tanto como de la fascinación de un sujeto espiritual, irracional, con sensibilidad estética, que contempla aquello para lo cual la ciencia, a pesar de su avance, no tiene ni respuesta, ni tampoco ojos para distinguir algunas formas que sobrepasan la materia: las de la emoción, las de la imaginación, las de la subjetividad. En definitiva: la metafísica, la física y la estética serán *fantásticamente* armonizadas y comprendidas a través de una única vía —indivisible— de conocimiento.

Sus novelas *primogénitas* publicadas en 1875, *Dos partidos en lucha* y *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, nos remiten ya a esa armazón común compartida por una intervención de la fantasía, en cuyo resultado, como modo de representación divergente del realismo, era reconocible una cierta continuidad de aquella tradición decimonónica iniciada por E. T. Hoffman y Edgar Allan Poe, y en segundo lugar por la presencia activa de la ciencia. Este último componente, el científico, aportaría una especie de solidez, de argumentación racional y de veracidad en el discurso al ejercicio imaginante, que de ese modo evitaría quedar reducido a un mero malabarismo fantasioso del proceso creativo. Aparece así la llamada *fantasía científica*, a medio camino entre lo real y lo irreal, entre lo material y lo incorpóreo, entre lo enigmático y lo empírico, entre la oscuridad de la que lo oculto se nutre y la luz que da cuerpo a la evidencia. Todo fluía desde la hibridación y la complementariedad: si la ciencia contribuía con la tecnología de sus máquinas, la imaginación las haría extravagantes; si la ciencia cedía su método de experimentación para llegar al conocimiento de cualquier fenómeno, muchos de estos excederían el ámbito de lo estrictamente físico (magnetismo, hipnosis, telepatía, energía psíquica,

mediumnidad...); si se recurría a una descripción naturalista del entorno, a la nota minuciosa que caracterizaba al cuaderno de viaje, ese espacio detallado correspondería al de otros mundos y dicha expedición lo sería, sí, pero probablemente *extraordinaria*, interplanetaria. Bajo estas pautas se consolidaba lo mixto: expuesto, mostrado y demostrado a través de una larga lista de imbricaciones entre los elementos pertenecientes a uno y otro orden, cuya interactuación desde luego acabaría provocando ya fuese en mayor o en menor grado la transgresión de la *normalidad*.

En la primera de las obras mencionadas, *Dos partidos en lucha*, era una base de raigambre científica, en concreto la de polémica evolucionista sostenida en Argentina entre los partidarios y los detractores del darwinismo (en este caso, los rabianistas), representados por Pascasio Grifritz o el propio Darwin, y por Francisco P. Paleolitez respectivamente, la que se convertiría en el eje temático en torno al cual iban a adherirse otro tipo de componentes menos tangibles, como el de una fugitiva abertura a modo de digresión hacia el espacio de lo fantasioso, que iba a tener lugar por obra y gracia de la creación literaria. Esta cuña de la imaginación interviene en el proceso cuando una de las jóvenes rabianistas asistentes al debate, tras oír la escandalosa sugerencia hecha por Paleolitez, por la cual, de seguir a los darwinistas habría quizás que visualizar al ser humano «con cola y haciendo muecas» (Holmberg, 1875: 61), sufre, igual que sus compañeras, una especie de desvanecimiento. La peculiaridad de su caso es, según se indica en el texto, la de ser literata y que dicho producto de creación justamente vaya a brotar del ensueño, de una suerte de trance que en realidad podría ser estimado como un estado alterado de conciencia; así pues «impresionada como el resto de las de su sexo por aquellas palabras de Paleolitez que consternaron al auditorio, manifestó en una curiosa *fantasía*, la visión que había tenido durante su desmayo» (62). Esa fantasía, a la que daría el título de *Transformación*, no se presenta sino transitada, transida incluso, por una intensidad poética que, tras abrirse camino entre lo sensorial y lo extrasensorial, acabará in-definiendo con bastante detalle aquel extraño espacio, cuyo anclaje en la levedad extática se encontraría mucho más cercano a las zonas de lo irreal, de lo visionario, de lo presentido. Así se mistifica y se resuelve, como un fogonazo casi profético, una versión —toda arrebató, toda revelación— del proceso evolutivo del Universo y de las criaturas que lo conforman:

Yo ví una luz divina nacer del seno del caos, y lanzando sus resplandores en los negros espacios infinitos bañarlos en su efluvios de pura limpidez. [...]

Un ser ha llenado el vacío. Sus formas son elegantes, libres sus movimientos, y su frente levantada hacia el cielo, parece invocar el destello primero que surgió del seno del caos. El resto de los seres le tributa homenaje.

Un velo negro cubre mis ojos: Diríase que asisto a la primera contemplación de las tinieblas. Apodéranse estas del espacio [...].

Ilumínanse nuevamente los ámbitos eternos! Horror! Las luces ya no son las primeras. Veo seres de formas extrañas, agitando en el aire sus colas candentes. Sus rostros se transforman de mil maneras espantosas. Arrojan un grito formidable! Oigamos! “*Somos la humanidad que vuelve a ser ESPECIE despues de haber sido tan hermosa VARIEDAD*”...! (1875: 62-63)

El sujeto que en la obra firma las “Dos palabras iniciales”, Eduardo Ladislao Holmberg, será el mismo que vuelva a aparecer al remate de la composición, aunque con la forma E. L. H. darwinista. Dicha identidad hace aquí las veces de un hipotético receptor del manuscrito *Dos partidos en lucha*, supuestamente escrito por el Sr. D. Ladislao Kaillitz, «autor verdadero del juguete literario» (Holmberg, 1875: s. p.), también darwinista y con quien Holmberg «entra en comunicación intelectual» (s. p.). Este nombre de Ladislao Kaillitz encubre en realidad el del propio Holmberg, como bien indicó Pagés Larraya tomando como base las coincidencias entre dicho apellido y el de sus antepasados, así como la posterior utilización del mismo en calidad de seudónimo para algunos de sus artículos o en el cuento “Las filigranas de cera” (Pagés, 1957: 41). Pues bien, si esa especificación —darwinistas— añadida a las dos personalidades dejaba bastante clara la importancia del sustrato científico en la formación y en el pensamiento del sujeto, tal rotundidad científica vuelve a presentarse hasta cierto punto debilitada, entreverada por la vaguedad y por la imprecisión a la que nos conduce el reconocimiento (tan poco racional, tan ajeno al positivismo) de aquel orbe de cosas inefables, cuya existencia no se puede representar en su totalidad, sino tan solo sugerir:

El lector observará que hay muchas ideas, y aun grandes cuadros no expresados en el lenguaje de la palabra articulada o escrita, sino en el lenguaje de la palabra presentida, y que, si ha habido esta supresión aparentemente lamentable, se debe recordar que en todas las obras de ingenio humano hay un mas allá, que como dice nuestro caro poeta Rafael Obligado

Se sueña, se presiente, se adivina... (Holmberg, 1875: s. p.)

Otro de los episodios, el que acontece en el capítulo V y cuyo título es “Las maravillas de un naturalista. Resurrección de una sensitiva”, retomará con más fuerza la funcionalidad de ese espacio enrarecido por la injerencia de una realidad amalgamada, que constantemente zigzaguea entre el saber docto o empírico, el del nigromante, y el que se filtra a través de las percepciones subjetivas de un artista. Esta suerte de sabiduría

múltiple, mestiza, irrumpirá sintetizada en una única figura, la del darwinista Grifritz, de quien ya se había destacado previamente su heterogeneidad cognoscitiva: «Su vasta ciencia abarca todos los conocimientos humanos; [...] aunque es un gran sabio, es también un gran artista y un gran poeta, ese artista de las imágenes del alma expresadas con la música de la inteligencia» (20). Como suele ser habitual en este autor, el humor, pero también la convivencia simultánea de propuestas y de contrapropuestas en todo aquello que se va exponiendo, el juego entre lo natural y lo sobrenatural o antinatural (como se prefiera), conseguirá que las realidades salidas de tales planteamientos desemboquen en algo vacilante, escasamente definido y finalmente confuso; una *confusión*, por cierto, que propicia la apertura a lo fantástico.

Kaillitz y Grifritz, los dos protagonistas de este suceso en el que se narra la visita al museo privado propiedad del segundo de ellos, y en el que se nos involucra en el asombro de lo que allí ocurre, no dejarán de fluctuar entre uno y otro mundo: el de Darwin y el del milagro, el del dato mensurable expresado con exactitud numérica —«Si tomo cien partes de agua, tomo doce de líquido para producir doce grados en el centígrado, de modo que puede decirse que está en la proporción de 1 a 100 por 1» (44)— y el del elemento misterioso al que no se le acaba dando explicación: «había tenido también un Cristo que le enviara el alma entre las gotas de un líquido mágico!» (45). A la personalidad *multidisciplinar* de Grifritz, que en algunas ocasiones era vista por sus contemporáneos como una ocasión para la extravagancia, se le añade justo al comienzo del capítulo un nuevo rasgo, sugerido por Kaillitz, que lo aproximará a lo siniestro a la manera de aquellos personajes siempre inquietantes de E. T. A. Hoffmann intensamente conectados con un terror de sustrato folklórico:

Nunca he creído en brujas, ni en diablos, ni en kobbolds, ni en nada que se les parezca, pero no sé por qué extraña filiación de ideas, recordé haber oído en mi niñez la historia de cierto barbero que hacía desaparecer a sus parroquianos cuando los afeitaba, presentándolos luego al público bajo la forma poco envidiable de salchichas (28).

Además de esta truculenta asociación que oscurece y hasta cuestiona el perfil de un Grifritz netamente científico, de claros y ordenados saberes —«el señor Grifritz fue desde entonces para mí el más sabio de todos los nigromantes, y el más nigromante de todos los sabios» (45)—, enseguida se nos facilitarán inesperados detalles de cómo es el espacio en el que nuestro darwinista, más que mostrarse, se mantiene oculto en una

«soledad infraterrenal» (34), la cual generará más de una duda acerca de la naturaleza de su trabajo y de la suya propia:

¿Era aquel hombre un farsante o era algún genio desconocido que en el silencio (probablemente) de sus salones subterráneos, había resuelto el secreto de la resurrección? ¿Era una pesadilla lo que me agitaba, o contemplaba despierto una de las conquistas más grandiosas del ser humano? Yo no sé, pero aquellos miles de vegetales encerrados con tanto misterio, aquellos minerales, aquel inexplicable personaje que hacía una vida de grillo en su cueva, me hacían creer que los pobres sabios y los pobres museos que se ostentan en el mundo no son más que pobres cosas comparadas con aquel museo y con aquel sabio (39).

La cualidad de lo que en aquel museo se muestra roza la de lo extraordinario de un modo muy similar a como lo hacían aquellos, a veces enigmáticos y casi siempre fascinantes, muestrarios exclusivos de objetos extraños o exóticos, que causaban admiración, pero también espanto o cuanto menos perturbación, dada la rareza de sus piezas. Este repertorio de artículos de diversa índole (natural, artificial e incluso milagrosa o *mágica*, como era el caso de las reliquias, de supuestos animales *fabulosos*, de determinados objetos de poder, o de ejemplares que habían desarrollado anomalías dentro de su especie) formaba parte de los llamados gabinetes de curiosidades, cámaras de las maravillas o cuartos de las maravillas, ya existentes en los siglos XVI y XVII, fruto de la curiosidad y del afán de coleccionismo que en nobles y eruditos habían ido despertando aquellas singularidades llegadas de los nuevos mundos que se iban conociendo, cada vez más, a raíz las grandes expediciones.

Del mismo modo, la biblioteca de Grifritz, sus colecciones de minerales, de flora y de fauna compartían esa clave esencial de lugar privado, recóndito, un tanto clandestino, propia de un territorio secreto de prodigios donde parece que todo puede llegar a ser tan asombroso como posible. Una clave que es la que precisamente conectará con ese mundo inquietante y en gran medida desconocido desde el que se van desvelando los celados saberes de este darwinista, no sin provocar, quizás también en nosotros, la misma reacción que experimentaría Kaillitz: «De susto en pasmo, de admiración en sorpresa, mi cerebro comenzaba a luchar con el misterio de aquella vida subterránea» (32), «¿Qué dirían los sabios públicos si vieran esto?» (41).

En definitiva y revalidando «la opinión general de que aquel museo era un misterio» (32), poco a poco van saliendo a la luz sus particularidades y con ellas, la confirmación de que la que debía ser una colección ordinaria de naturalista, de científico *al uso*, se nos revelará sin embargo como esa entidad ligada a una serie de novedades de

no siempre fácil comprensión, muy poco *canónica* y decididamente extraoficial. Esta sensación de desconcierto provocada por el descubrimiento de todo aquello que deja el «ánimo perplejo con la duda de la realidad» (36), se deberá en parte al colosal tamaño de las salas, a su número o a la fabulosa variedad de muestras contenidas en ellas: «¿Y todo esto cabe aquí?», «¿no sería una pesadilla maravillosa?» (36). Si aquella estructura, su proporcionalidad, la pluralidad de objetos, podían parecer inconcebibles al imaginarlas concentradas en manos de una sola persona, lo serían más aún tras tener noticia de que muchos de aquellos ejemplares expuestos pertenecían a especies todavía desconocidas: «Los botánicos solo conocen 182 especies, [de ebenáceas] si no me engaño [...] pero yo tengo 12 especies nuevas» (35); «Y [de las ciento y tantas mil de especies vegetales] las muchas desconocidas las puede Vd. examinar en este inmenso herbario» (35). Tal profusión, en la cantidad y en la calidad, tal grado de exceso con respecto a lo que se consideraría normal, acabaría haciendo de dicha exhibición algo «espantoso» (41), abrumador: un desafío casi a lo razonable o lo posible.

También resultaba peculiar su localización misteriosamente subterránea y alejada del dominio público, no por accidente ni por casualidad, sino por voluntad propia y fruto de una intencionalidad expresada por Grifritz. Dicha característica, que nos introduce en el espacio de lo inaccesible, de lo un tanto críptico, de lo confidencial, se perfilará como un requisito, aunque necesario, enigmático, pues las razones que podrían justificar la circunstancia de que tal construcción se hubiese llevado a cabo a varios metros bajo la superficie, entre aquellas «anti-científicas tinieblas» (29), no iba a quedar del todo clara y añadiría, si cabe, incertidumbre, incógnitas y una dosis de hermetismo a las que ya de por sí movilizaban la historia: «En primer lugar porque de este modo estoy completamente aislado» (31); «En segundo lugar, porque tengo motivos muy poderosos, y que me reservo» (32).

Pero sería otro de los distintivos que, como los anteriores, delataban la poca normalidad de este museo, el que justamente habría de dar paso a uno de los episodios menos *naturales* y por ello más *fantásticos* del capítulo: el de la resurrección de una planta, la *mimosa púdica*, a la que darían el nombre de sensitiva.

Si la disposición de aquellos «inmensos salones, completamente llenos de plantas desecadas, cortes transversales, longitudinales y algunos en todas direcciones» (36) habían dejado atónito a Kaillitz, al personaje visitante del que el autor se vale para que, viendo a través de sus ojos de hombre de ciencia, con él descubramos, con él

dudemos, con él nos maravillemos, la realidad gira ahora un grado más hacia ese mundo de lo inexplicable en el que mengua lo racional y la magia tiende a adquirir anchuras: «¡Cómo, Sr. Grifritz! ¿pretende usted acaso hacerme creer que estos vegetales están vivos en sus tumbas de papel? (36).

Ciertamente con ese propósito, más propio quizás de una habilidad de hechicero o de alquimista que de naturalista, comenzará el experimento por el que se intenta demostrar la descabellada hipótesis de que es posible devolver la vida a una planta cortada y disecada cincuenta años atrás: «estoy por creer que es Vd. Un nigromante, si esa sensitiva vuelve a su primer estado» (40). No obstante, este zizaguear entre energías turbias, sombrías, al que apuntaba la resurrección de la sensitiva (nombre que, aparte de aludir a la propiedad natural de sus hojas, sensibles al tacto, parecería un guiño a las fuerzas de lo paranormal o de lo teosófico, pues también se llamaba así al médium, al clarividente, o a quien además de los cinco sentidos habituales poseía otros con los que lograba acceder a realidades ocultas) no va a perder su anclaje en el territorio de las ciencias positivas: «imponiendo rigor “científico” a sus creaciones para superar los desórdenes de la subjetividad romántica y sostener el baluarte de lo fantástico en base a este nuevo imaginario» (Crash, 2006: 19). Y he aquí la hibridación, el advenimiento de la *fantasía científica*, el trato con lo sobrenatural sin abandonar el marco de las leyes naturales. A pesar de que Grifritz no nos lo desvelará todo en el proceso, como es el caso de la misteriosa composición de ese líquido empleado para reavivar el vegetal del que se sugiere algo oscuro y el deseo de que así, en esa oscuridad, siga permaneciendo, hay un intento constante de dar apoyo erudito, racional y metodológico a la explicación de cualquiera de los fenómenos a los que en este episodio asistimos, por extraños y milagrosos que pudieran llegar a parecer, aunque, como acabamos de señalar, solo se conozcan algunas de esas «fuerzas físicas» que con su «acción simultánea» permitirían la resurrección:

Para los que creen fácilmente en milagros, nada tiene de particular que resucite una sensitiva, ni aún que se resucite a un hombre; pero, para los que solo buscan en los fenómenos naturales la causa natural que los produce, ver una cosa que se aparta completamente del orden regular, es algo que incita vivamente su inteligencia a la investigación de esa causa. Para aquellos todo se explica por el poder o la voluntad de Dios; para estos por la acción simultánea de varias fuerzas físicas (Holmberg, 1875: 44-45).

Al final de este mismo capítulo V se producirá además la intromisión de un tercer componente gracias al cual la realidad no se acomete ya ni desde lo racional

(exotérico, tangible), ni desde lo irracional (esotérico, intangible), sino desde lo emocional (poético, sensitivo). Se abren así las puertas a una tercera forma válida para que el sujeto establezca su relación cognoscitiva con el entorno: la de la Belleza, la de la vivencia estética. La naturaleza que se contempla ahora dejará de ser el objeto de estudio de ese naturalista que clasificaba su *visibilidad*, el del ocultista que indagaba en su *invisibilidad*, para pasar a ser el de un sujeto lírico que, haciéndola suya, sensibilizándola, la transformará definitivamente en una extensión de su propio yo; esto es, en *individualidad*:

Al retirarme del museo de Grifritz, contemplé la más hermosa tarde que mis ojos hayan contemplado y admirado mi alma. Las aves gorgearon tan alegremente sus últimos cantos de aquel día, mi espíritu se sentía expansivo, los rayos del sol próximo a su ocaso se tamizaban con tanto esplendor en las hojas de los árboles, que creí por un instante que la Naturaleza se ostentaba más bella y más espléndida, como invitándome a abrigar el presentimiento de que algún día el señor Grifritz llegaría a tener razón (46).

Pero dejando atrás este apartado concreto dedicado a la resurrección de la sensitiva y retomando el conjunto de la obra *Dos partidos en lucha*, quizás de entre aquellos elementos apenas tangibles o verificables, inmateriales, a los que hacíamos alusión, el más notorio vaya a ser el de ese deslizamiento bastante fugaz, apenas sugerido, hacia lo sobrenatural, que al remate del relato del Congreso conseguiría hacerse un pequeño hueco con la salida a la palestra del espiritismo. No sin cierta dosis de ese humor tan característico en él, que todo lo cuestiona y con el que acaso se refuerza lo fantástico (pues la mediación de este podría ser otro modo de vacilación, de poner en duda la solidez de lo real, de hacernos cómplices de la existencia de ese algo encubierto tras lo aparente), Holmberg concluirá con una referencia al supuesto Ladislao Kaillitz —distensión ficcionalizada de él mismo—, a quien, a pesar de su adscripción evolucionista, de alguna forma ligará con un territorio *plus ultra*: en el otro extremo del materialismo cientifista y en el que lo espiritual empezaría a hacernos señas hasta adquirir tal vez protagonismo:

Aquí acaban los manuscritos del Sr. D. Ladislao Kaillitz, Darwinista. Según parece por algo que le hemos oído alguna vez, acepta el espiritismo, y no dudamos que teniendo la pretensión de considerarse *médium* declare que esta página incomprensible le ha sido dictada por algún espíritu (139).

Esta alusión final a un hipotético uso del espiritismo, a pesar del tinte jocoso empleado, no hace sino aumentar las posibilidades de que ese presunto solapamiento

entre canales en principio tan dispares llegue a funcionar. El admitir la coexistencia de dos bases de datos, aparentemente contrarias (la de lo visible y la de lo invisible) sobre las que un sujeto cognoscente, y digamos armonizador, estaría operando a un tiempo, integrándolas, conciliándolas sin excluir ninguna de ellas para obtener su concepción de la realidad, se convierte en un elemento esencial de las nuevas formas bajo las que se manifestará lo imaginario. A ellas recurre con frecuencia Holmberg, amén de otros integrantes de esta misma Generación del 80 con los que justamente compartiría dicha condición dual: la doble vertiente del sujeto intelectual o artístico moldeado por las ciencias y las letras, el que razona e imagina, el que deduce y además presiente:

Nuestro Holmberg, capaz de compartir una mesa con poetas como Rubén Darío o científicos como Albert Einstein, [...] problematizó la cuestión en ambos sentidos; apoyándose tanto en la fantasía de vuelo poético como en el método experimental y en las teorías científicas [...]. Si bien no hay evidencias de que Holmberg practicara el espiritismo, indudablemente conocía sus fundamentos, que le sirvieron para justificar técnicamente las posibilidades de semejante viaje imaginario [...] y para reírse una vez más de la credulidad y del fanatismo en algunos de sus relatos más famosos [...] (Crash, 2006: 17).

En ese mismo año en el que se daba a conocer *Dos partidos en lucha* saldría también a la luz otra de las obras correspondientes a este tipo de ficciones en las que Holmberg iba a usar como soporte temático, e incluso estructural, la controvertida convivencia entre las fuerzas materiales y las del espíritu. Nos referimos al *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, cuyo subtítulo no nos remitía ya a un producto de la *fantasía* que, como en el caso precedente, se especificaba *científica*, sino que esta iba a ser ahora *espiritista*. Tal adjetivación podría resultar determinante a la hora de anticiparnos el deseo del autor de llevar todavía más lejos ese contacto entre lo científico y lo paracientífico, adentrándose abiertamente, aunque sin soltarse nunca de la mano del humor y sin dejar clara su postura sobre la condición, científica o no, de la parapsicología, en los territorios apenas físicos, apenas reales, regentados por las energías de la espiritualidad, por esas potencias invisibles, *fuerzas extrañas* como las denominaría más tarde Leopoldo Lugones.

Siguiendo una línea argumental que nos transporta a la de aquel viaje expedicionario tan querido por los científicos y naturalistas decimonónicos en su afán de hacerse con el conocimiento del mundo —su propio protagonista Nic-Nac será comparado con el explorador inglés David Livingstone, al ser llamado «el atrevido Livingstone de los espacios» (Holmberg, 2006: 28)—, la conquista de esa parte de la

existencia que habitualmente se escapa a una observación ordinaria, viene aquí dispuesta por la búsqueda y la comprobación de dos realidades, ambas extraordinarias, que se cruzan: la extra-terrestre (la de una presumible civilización en otros planetas) y la extra-corpórea (sustentantada sobre la hipótesis de una vida desencarnada, autónoma, del alma).

La aventura concreta que en torno a estas dos formas de existir se narra será la del viaje interplanetario a Marte del Sr. Nic-Nac, nombre en cuya elección se atisba ya ese humor desbaratador de un Holmberg que *juega* y evita posicionarse ante determinadas cuestiones dogmáticas, puesto que Nic-Nac era también la marca «de una clase de galletitas que fabrica Bagley» (29). Más aún, el protagonista nos hará notar lo paradójico, casi caricaturesco, de dicha coincidencia y lo que la contingencia de esta, lo que su poder de *cosificación* podría llegar a degradar la seriedad, la magnitud humana, la credibilidad de su persona: «Mi espíritu tenía toda la vaguedad del infinito, y a pesar de esto, me llamo Nic-Nac» (37).

Pero si la expedición a un planeta lejano se nos antojaba como una idea en principio disparatada, ese efecto de extrañeza adquirirá más intensidad al sugerir que el medio idóneo para desplazarse hasta aquel lugar consistiría en privar a un sujeto de alimento para que de ese modo su espíritu lograra desprenderse de la carne y fuese él, solo, independiente, el que emprendiese semejante aventura: «es necesario romper con tan antiguo sistema, libertar el espíritu del peso de la materia y elevarlo sustancialmente a aquellas regiones que puedan servir quizá para resolver los puntos más difíciles del universo» (35); un mecanismo no muy diferente, desde luego, al que se identifica hoy con el que denominaríamos viaje astral.

Para ello deberá pedir ayuda a un misterioso espiritista poseedor de cualidades extraordinarias, Friedrich Seele, del que solo Nic-Nac tiene noticia y con cuya energía espiritual sintoniza prácticamente al instante. Aunque la excentricidad de las propuestas formuladas por Friedrich Seele —«*Seele* es absolutamente lo mismo que *Alma* y esta es irremediablemente *Psique*» (168)—, pudiera hacernos pensar en su personaje como en el de un charlatán o en el de un orate, enseguida se nos aclarará su condición superior, prodigiosamente psíquica e insólita: nada menos que «era un sabio, más aún, era un espíritu, más aún, era médium» (39); «Seele sonrió como solo saben hacerlo los genios de las montañas» (145); «Seele estaba dotado de extranaturales poderes, de misteriosas fuerzas, ante las cuales retrocedía cualquier dificultad» (16).

Esa conexión de ideas que empieza a establecerse entre ambos, será un pretexto magnífico para dar luz verde a la reflexión sobre las posibilidades del universo y de la naturaleza humana. Así comienza la observación de lo creado como un Todo orgánico, viviente, cuyo sonido nos deja oír a Swedenborg y su teoría de las correspondencias, o a esa voz de mando de la armonía universal: «La Naturaleza no es una tumba, y el silencio de los valles es una nota de la infinita armonía de los mundos; la palidez de una nube no es un sudario, sino tal vez una sonrisa del aire» (144); así también, el escarceo con corrientes espiritistas y teosóficas, y así, por esa vía, la intrusión siempre disimulada de Holmberg en el barrizal del ocultismo: «[mis ideas] se referían [...] al Kosmos del panteísta, al supremo soñador de los soñadores» (37); «el sueño es el eslabón que liga el espíritu humano con los grandes misterios de la Naturaleza» (38); «el espíritu de cada uno de los hombres, no es sino una parte mínima de un espíritu universal [...] del cual es emanación directa» (40).

Además del fondo esotérico, latente en pensamientos como estos o en algunos símbolos suficientemente oscuros, suficientemente inquietantes, como los de ciertos animales con sobrada *tradición* arcana —el enigmático gato negro, presente de principio a fin del relato, con ese poder, no siempre natural, para intervenir en los acontecimientos («El gato negro había sido nuestra brújula») (67), («ese negro guía, el misterioso gato, símbolo de un capricho, de un vehemente deseo») (179), o la salamandra, distintivo alquímico asociado al elemento del fuego, cuyo cuerpo, según la teosofía, estaría compuesto por éter—, al igual que sucedía en su anterior composición *Dos partidos en lucha*, dicho contenido aparecerá entrecruzado con otros temas; frentes múltiples, por tanto, que irían desde la discusión científica (en aquel, entre darwinistas y rabianistas, en este, por ejemplo, sobre si el fenómeno lumínico causado por la llegada del espíritu de su protagonista a Marte obedece a un orden cósmico o psíquico), al afloramiento de ese yo lírico, que, sensible ante el paisaje, ahora interestelar —«Una vaga emoción se apodera del ánimo, y el sueño que huye de mis párpados vaga en el fondo del paisaje nocturno, personificando las yerbas y las flores y los árboles» (139)—, hará de la realidad una auténtica comunión, un intercambio sensorial y emocional entre su subjetividad y el entorno, especialmente extensivo en el nocturno del capítulo XXVIII y en la descripción de la llanura del capítulo XXX, pero asimismo apreciable en otros —«Algunas florecillas sonreían también con sus pintadas corolas, y embalsamaban el ambiente con las ondas de sus suaves aromas, ya no me temían»; «los

musgos se tendían a su sombra como un tributo al habitante de la Tierra consagrado» (62)—, o, por último, a la crítica más o menos encubierta de determinadas características, valores e instituciones de la sociedad de su época, que aquí camuflará trasladándola a la civilización marciana. Entre ellas, podríamos mencionar la discusión que se genera en la Academia sobre la libertad de prensa, la rivalidad entre Sophopolis: la ciudad laica, de científicos y sabios comunicativos, con el cutis rosado y el «rostro lleno de vida» (70), en la que impera la razón, y Theopolis: la ciudad de Dios, dominada por la *irracionalidad* de los sistemas religiosos, cuyos habitantes «pálidos, mudos» son «tan pesados de cuerpo como deben serlo de espíritu» (70), o el reproche a algunas de las características de los hijos de Marte, que son las mismas que provocan conflictos y situaciones indeseables en la Tierra: «posponiendo la dignidad de la patria [...] a todos los intereses mezquinos de pasiones que cada cual pretende ennoblecer con razón o sin ella» (149), «En los semblantes de la aglomerada población no se podrían señalar los rasgos del tipo nacional, absorbido, devorado por el torbellino de un cosmopolismo inexplicable (152-153).

Refiriéndose a las primeras fantasías surgidas durante los años de entresiglos en el Río de la Plata, Soledad Quereilhac haría un especial hincapié en este aspecto que potencia la intersección de niveles de lo real, la confluencia de discursos heterogéneos, y la constante hibridación temática en el texto; algo que, para concluir, podría considerarse distintivo de dicha narrativa:

El amplio espectro de enunciados sociales incorporados (de la ciencia, la magia, el ocultismo, el periodismo) y las ilustraciones que en muchos casos complementaban los relatos, se fusionaron en lo fantástico en una irreversible operación de préstamo, subversión y reescritura, que dio como resultado un universo ficticio vinculado, no obstante, a posibles sucesos en una Buenos Aires “real” (Quereilhac, 2015: 34).

Pero a diferencia de *Dos partidos en lucha*, el caso de *Nic-Nac* enmarcará el desarrollo de todo este entramado de asuntos, de esta visión multifocal, bajo un formato de viaje imaginario, *maravilloso*, según figura en el título, que tan grato era a la fantasía científica de su autor como en su momento lo fue a la de Julio Verne, explorador *clarividente* de las profundidades submarinas, de la Luna o del centro de la Tierra, y a quien Holmberg no dejaba de acompañar a través de sus lecturas. El calificativo de maravilloso no solo consolidaba el grado de ficcionalización de este proyecto expedicionario, sino que lo desmarcaba de aquellos otros estrictamente científicos realizados por nuestro autor, de cuya experiencia dejaría constancia escrita en algunas

obras que, sin considerarse de ficción, daban muestra de notables valores literarios (como sucedería con su *Viaje a Misiones* del año 1887). Esta circunstancia de una *contaminación* entre discursos se nos presentará en más de una ocasión ratificada explícitamente por Holmberg, pues, como él mismo declara, su observación del mundo no sigue las pautas de las de ese hombre neto de ciencia que se limita a constatar y a explicar la composición, las características del entorno, con la frialdad, pulcritud o imparcialidad inherentes al pensador positivista, sino que:

El modo de contemplar la Naturaleza es un fenómeno completamente personal, subjetivo, y no tiene patria, no tiene nacionalidad, porque es una prerrogativa del espíritu humano, que se eleva a su más alta categoría, cuando, al criterio científico que busca, se une el sentimiento poético que encuentra (Holmberg, 2000: 194).

La propuesta de un desplazamiento del individuo exclusivamente inmaterial como el que nos involucraba en la *fantasía espiritista* de Nic-Nac, hará viable el acceso a esa clase de lugar inusual que habitualmente imaginaríamos infranqueable por los medios ordinarios, sin necesidad de tener que recurrir para ello al prototipo de máquina fantástica, desconocida y portentosa, tan característica de la ciencia ficción (pensemos quizás en Julio Verne, en el submarino Nautilus, o en el proyectil tripulado para alcanzar la Luna).

Detrás de esa suficiencia autónoma del alma que permitiría una navegación desencarnada y sin límite por las inmensidades siderales, yacen las teorías del también escritor y además espiritista y astrónomo francés Camille Flammarion, uno de los más citados por las revistas espiritistas y teosóficas de la capital bonaerense en esta época. De sus doctrinas, el propio Holmberg se confesará deudor, en especial de las que encontraríamos expuestas en su libro del año 1862, *La pluralidad de los mundos habitados*. Así justo lo expresa para sugerir la existencia de vida inteligente en otros planetas como un hecho potencialmente posible, asumiendo la voz del presunto editor y receptor del manuscrito del señor Nic-Nac, que acabaría tomando la palabra en uno de los capítulos finales de esa misma obra:

Espíritus brillantes como el de Flammarion sostienen hoy desde el corazón de la Europa, y lo sostienen con todas las potencias de que están dotados, que los otros planetas son habitables, porque en ellos existen todas las condiciones esenciales para la evolución de la vida [...]. La pluralidad de los mundos habitados no es una fantasía nacida en un cerebro calenturiento, es una necesidad, una conquista del espíritu humano, un homenaje a la grandeza del universo.

Nic-Nac no ha hecho más que confirmar ese homenaje, esa conquista, esa necesidad.

Pero se nos permitirá preguntar: ¿Hasta qué punto debe admitirse la narración del señor Nic-Nac? ¿Estamos obligados, por ventura, a sostener la realidad de un viaje tan original? ¿Se encuentra sujeto este a los límites de lo posible? ¿Es positivo lo que afirma? ¿Quién se atreverá a discutir estos problemas? No hay un solo hombre entre todos los hombres que tenga el valor suficiente para lanzarse a una empresa semejante (Holmberg, 2006: 178-179).

El desenlace, no obstante, esquivará cualquier solución concluyente. Como es habitual en Holmberg, lejos de resolverse, la incertidumbre, la polémica, la vacilación persisten y sirven de alimento a la voracidad de lo fantástico. No parece haber respuesta, o no, al menos, una respuesta única: todo se desliza entre el punto de vista objetivo y positivista ofrecido por el hombre científico, entre el subjetivo o imaginante, casi extático, que nos brinda el de sensibilidad artística, o el metafísico de aquel que, siguiendo principios de una pseudociencia, sí admite lo suprasensible. Sobre la autenticidad de la aventura, sobre la salud mental de Nic-Nac, a quien la opinión médica diagnosticaría *manía planetaria*, el autor duda y en esa duda nos instala sin prescindir nunca de un humor que todo lo desestabiliza:

¡Manía planetaria! He aquí un verdadero abismo sin fondo, dentro del cual, si no encuentra a Seele, va a tener que precipitarse, sea negando su viaje, que es lo que se desea, o bien confirmándolo con mayor tenacidad, que es precisamente lo que lo tiene confinado en el establecimiento.[...] Pero ¿cuál es la situación real del individuo, si realmente ha verificado su viaje? ¿Se resigna a su suerte? ¿Puede arrastrarse en las miserias de una vida prosaica, después de haber sido deslumbrado por esplendores indecibles? [...] la razón se resiste a aceptar el viaje de Nic-Nac, que quizá no ha sido sino una de aquellas largas inspiraciones cuyos elementos se elaboran en un éxtasis profundo, y el pobre soñador, el desgraciado loco, no tendrá más consuelo que el que le proporcione un fresco chorro de agua, en forma de ducha, para calmar los arranques de su *manía planetaria* (180-181).

Hay una tercera obra con la que de alguna manera Holmberg cerraría este ciclo de *fantasías* que surgían del viaje: de un viaje utilizado como medio, como instrumento o como excusa, incluso, para presentar distintas formas potenciales de conocer la realidad.

El recurso expedicionario (recurso que venía siendo la armazón de esas composiciones) a ese tipo de lugar esencialmente lejano, exótico, desconocido o extraño, se transformará en toda una estrategia para recabar datos científicos de lo que se supone un hecho riguroso de investigación motivado por el descubrimiento de nuevos mundos, pero una estrategia, también, que permitirá incluir en dicha novedad el desconcierto, la aparición de ese acontecimiento para el cual, por pertenecer a la categoría de lo extraordinario, la ciencia no halla ni da explicación.

El tipo más original, novela incompleta publicada por entregas entre 1878 y 1879, aunque ya anunciada con anterioridad en el año 1875 por la *Revista literaria* (Pagés, 1957: 68-69) sería esa tercera composición. La travesía marítima que el naturalista Ladislao Kaillitz iniciaba en *Dos partidos en lucha* para cruzar el Atlántico, encuentra ahora continuidad con el regreso de ese mismo personaje a la Academia de Ciencias, Artes y Letras, en la que deberá entregar el informe sobre los viajes realizados por Europa Central y Rusia (la Curlandia del relato, donde precisamente vive la extravagante figura del profesor Burbullus) para ser aceptado en la institución.

De nuevo nos encontramos ante ese acopio de información mixta con el que Holmberg juega sin llegar a tomar partido ni por las extensiones controladas de la realidad científica ni por las distensiones sin control en las que ocurre, y desde luego incurre, la extrañeza.

Kaillitz y el multidisciplinar Burbullus funcionarán aquí como lo hacían Kaillitz y Grifritz en la obra arriba citada. Es el excéntrico profesor el que retoma ahora, y con especial intensidad, ese perfil de sabio cuestionable, en cuya constitución, no se sabe si genial o patológica, todo apunta a lo insólito, a lo anómalo, a la irregularidad: su modo de vestir, sus costumbres, sus experimentos, las teorías, la vivienda, el espacio de trabajo, los proyectos, quedarán inquietantemente dislocados, excluidos de lo racional, de la normalidad, de lo ortodoxo, de la ejemplaridad de lo canónico.

Ya con respecto a *Dos partidos en lucha*, su compañero de Generación, Miguel Cané, pondría justamente de relieve en uno de los artículos perteneciente a sus *Ensayos*, ese maridaje de realidad-irrealidad —lo que podría calificarse como capacidad para la «evocación mágica de un naturalista» (Cané, 1877: 177)— que bullía en el entendimiento y en el quehacer literario de este forjador de fantasía y de ciencia: «Generalmente ignorantes en ciencias naturales, hemos sentido un movimiento de orgullo al ver que un joven como nosotros se agita en el campo de la ciencia, fácil y libremente, hasta el punto de basar en axiomas científicos las fantasías de su espíritu» (Cané, 1877: 177). La presencia de esos valores etéreos del espíritu, del intelecto, del misterio, de la captación de la Belleza, que Cané constataba en la obra de un Holmberg interesado también en el dato demostrable, en la observación de lo tangible, era una confluencia excepcional, para la que estimaba que el público de la capital argentina no estaba aún preparado:

Son tan raras las manifestaciones intelectuales entre nosotros, hay una indiferencia tan profunda para todo lo que se aparta del trámite vulgar de la vida positiva, que cada ensayo literario o científico que vemos, nos produce una sensación agradable, a la que no es ajeno cierto sentimiento de respeto hacia aquel cuyo amor al culto de lo bello le da el valor suficiente de publicar un libro en Buenos Aires, que es lo mismo que recitar un verso de Petrarca en la rueda de la Bolsa (Cané, 1877: 174).

Todo esto, ciencia, imaginación y Belleza, lo verosímil y lo inverosímil, cabía magníficamente en esa forma de viaje a la que hacíamos alusión. Una fórmula de presentar la eventualidad que, en un sentido más amplio, no era sino aquel modo idóneo que Holmberg aprovechaba para explorar, para presentar, para cuestionar la realidad en sus múltiples posibilidades a través de la ficción, aunque, por supuesto, no hubiera de ser el único. De hecho, a pesar de que ese roce con la dimensión de lo fantástico, con sus elementos, con lo sobrenatural, no dejará de reaparecer en diferentes momentos de su producción, sí se registran algunos cambios en lo que se refiere a las tácticas, a la articulación temática y a la intensidad de su procedimiento.

Antes de pasar a ellos, hemos de señalar un último relato porque, si bien no comparte la mencionada presentación argumental inspirada en el cuaderno de viaje que era común a *Dos partidos en lucha*, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (ejemplo, este, más próximo al de la ciencia ficción) y *El tipo más original*, lograría distanciarse de lo real siguiendo ese mismo cauce de la fantasía científica en el que se inscribían los otros tres. Se trata de “Filigranas de cera”, publicada en el año 1884 curiosamente bajo el seudónimo de Ladislao Kaillitz (nombre del personaje que en la primera y tercera parte de ese tríptico de viajes aportaba el punto de vista del científico naturalista), y en la que se conservará dicho planteamiento, digamos mestizo, de concebir e interpretar el entorno: el de lo racional, el de la evidencia (aplicación de la lógica y demostración empírica) y el de lo irracional, el de la clarividencia (acceso al conocimiento por vías que se escapan a la razón).

La figura central representada por el Dr. Tímpano, asumirá de nuevo aquella doble faz del sujeto en cuya praxis se integran, se comunican y se complementan tanto lo extraordinario —dado por esa suerte de descubrimiento increíble, nuevo, escandaloso: «¡Fastidioso, oscuro, incomprensible!» (Holmberg, 2000: 89)—, como lo ordinario (aplicación de la metodología de las disciplinas científicas para otorgar credibilidad a un hallazgo que en principio, o por definición, pudiera parecer fantasioso). Así, el protagonista sostendrá la inaudita teoría de que es posible volver a oír todo aquello que una persona escuchó en su momento. La explicación exhaustiva de

cómo se llevaría a cabo tal proceso, la precisión tecnológica y el no escatimar detalles con suficiente información objetiva sobre su desarrollo, intentará respaldar la credibilidad del hecho *mágico*, que en este caso no es otro que el de la recuperación de los sonidos que quedan impresos en el cerumen del canal auditivo, mediante la conversión de esa cera en una filigrana, a través de la cual lograrían ser percibidos con la intervención de un micrófono, como si de un fonógrafo se tratase.

Al igual que sucedía en *Dos partidos en lucha*, con el episodio de la resurrección de la sensitiva, o en el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, con ese método de desplazamiento espiritual, extracorpóreo, al que se recurría para navegar por el espacio, vuelve a introducirse aquí un elemento sobrenatural capaz de interactuar con las leyes de la ciencia. Concretamente, el del sueño como una especie de puerta a la clarividencia —«y el ensueño al que he aludido me reveló los secretos de esta metamorfosis» (Holmberg, 2000: 88)—, como ese medio de revelación, que desde un estado de no consciencia, conducirá al Dr. Tímpano hasta su descubrimiento portentoso:

Es que durante su sueño había ideado la gran teoría del cerumen, teoría que habría de inmortalizarle ante todos aquellos que sostienen la unidad de la materia y la materialización y condensación de la fuerza en sus transformaciones (65-66).

[...]

Una preocupación —dijo el doctor— sobre un punto dado y cuando todo es oscuro, puede iluminarse repentinamente en un ensueño, resolverse los problemas más intrincados y resolverse luego por una experimentación metódica (88).

Tampoco faltan en “Filigranas de cera” ocasiones para la digresión, para ese momento de ruptura en el que, entre el espacio de lo natural y de lo sobrenatural, el autor se instalará con su propia re-visión de un espacio real: el del Buenos Aires que habita, que cuestiona con humor y que critica. Las instituciones, la escasa formación intelectual, la vacuidad de los altos círculos capitolinos, la ausencia de valores más allá de la apariencia, la carencia de ética y de humanidad en la ciencia («“¿Son morales las consecuencias de la nueva teoría?” y “¿Qué le importa a la ciencia positiva si lo son o no?”») (2000: 101) o una falta de sensibilidad generalizada entre la población, son algunos de los objetivos que se repiten en sus diatribas. Así describe, por ejemplo, cómo era el ilustre auditorio del Círculo Médico en el que habría de exponer las bases de su teoría del cerumen para obtener la aprobación de la misma:

[...] concurrencia de carruajes y de lindísimas muchachas y de serias matronas y de estirados caballeros, con o sin bigote pintado, y no menos ensordecedora muchedumbre de alegres jóvenes, y todos estudiantes de medicina con intercalación de doctores, tristes o alegres [...].

Cintas y plumas de avestruz de todos los colores temblaban sobre elegantes sombreros entre aquel mar de cabezas, unas calvas, otras canas, muchas feas, bastantes inteligentes y no pocas majestuosas, siendo notable el número de traviesas y muy particularmente el de curiosas (2000: 84-85).

Y así también nos da a entender su disconformidad, su rechazo a adoptar un punto de vista único como el que mantenía ese hombre de mentalidad positivista, incapaz de aceptar nada que pudiera sobrepasar el límite de lo tangible, de lo material, de lo comprobable; límite tras el cual comenzaría lo trascendente, el valor moral, la dimensión espiritual, la cualidad humana:

Las ondas del marino se hunden en los fondos de los mares, para responder al Eclesiastés cuando interrogaba irónicamente al palmo de los hombres del porvenir; la balanza del astrónomo y sus delicados instrumentos espectroscópicos pesan los astros que circulan en el seno del infinito, y revelan las sustancias que los forman; los logaritmos se sumergen en las nebulosas de lo que antes era inconmensurable, y la ciencia humana, señora de los cielos, señora de los fondos marinos, del aire y de la vida, enarbola hoy, en la pinza del otólogo, el secreto del confesionario, la huella del amor, de la envidia, de la amistad y del odio. Si la inmoralidad nos viene por la ciencia, que es la verdad hecha carne, bendigamos la ciencia que nos impide revolcarnos en este manicomio sin murallas y sin puertas, sin cerrojos y sin cadenas: ¡el manicomio de los pavos!

[...] jamás imaginó [el doctor Tímpano] tan colosales consecuencias. —No— dijo de pronto, y como despertando de un sueño—. No, el hombre no debe poseer esta arma terrible. [...]. Tengo cuentas que saldar con el destino. Busqué la resolución de un problema científico y lo hallé. Desde hoy he de buscar ciertas y determinadas filigranas de cera para resolver un problema humano.

Y desde aquel día, el doctor Tímpano pasó a la vista del mundo por un loco (2000: 101-102).

Como indicábamos, hay otro conjunto de composiciones en las que, sin pertenecer ya a este grupo que se acrisola dentro del marco de la fantasía científica, Holmberg quebraría lo real jugando con elementos de diferente intensidad y naturaleza, en lo que a la irracionalidad se refiere, y acercándose si cabe aún más a lo fantástico. Entre tales escritos podríamos mencionar “El ruseñor y el artista” (1876), “La pipa de Hoffmann” (1876), “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879) y “El medallón” (1898).

El primero de estos, publicado como folletín en *La Ondina del Plata*, acometerá el tema de la creación artística desde ese ángulo inexplicable y oscuro de una sobrenaturalidad —«¡Mis pinceles están pintando solos!» (Holmberg, 1957: 109); «en aquel taller había algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo

regular inanimados» (1957: 102)— que, en contraste con la que en mayor o en menor medida asomaba en los escritos anteriormente expuestos, aquí no va a ser explicada ni defendida por su autor: «tengo la evidencia más profunda de que Celina ha muerto hace dos años, y la más profunda evidencia de que he conversado con ella hace dos horas. [...] ¿y cómo se explica que la vida y la muerte se presenten de un modo tan fantástico? Mejor es no explicarlo» (1957: 108). Ese mismo autor que en la mayoría de las ocasiones sí había recurrido al método científico o incluso al paracientífico para ofrecer una solución racional a esa clase de hecho inconcebible, mágico, de hechicería, con el objeto de presentarlo finalmente como un fruto de la genialidad, de lo excepcional, pero también de lo posible, de lo verosímil, de la causa y del efecto. Por el contrario, en “El ruiseñor y el artista”, ese misterio filamentos, onírico, enhebrante, que además tapiza ahora la atmósfera con inusual firmeza estética, va a aceptarse sobrecogedoramente como tal y sin necesidad de que llegue a resolverse la ambigüedad de lo que verdaderamente allí sucede, de esa amalgama confusa de «¡Encanto y horror!» (109). Surge una profundidad poética a la que Holmberg se entrega y en la que se recrea, prescindiendo, diríamos por primera vez, de aquel filtro del humor con el que todo lo depuraba y con el que él también lograba mantenerse aséptico, sin involucrarse, en su contacto con la realidad.

Por otra parte, y unido a estos planteamientos, no va a resultar difícil encontrar en el texto nervaduras conceptuales y temáticas que nos conectan con las cúpulas del modernismo: la idealidad del Arte, la captación y materialización de lo imposible, de lo quimérico, de lo casi inaprehensible y esa búsqueda de la perfección formal —«Carlos desea representar en cuadro un ruiseñor que modula las últimas notas de su último canto, y no hallando ni las líneas, ni los colores más apropiados, se empeña en una lucha terrible con una inspiración que huye de su espíritu» (1957: 105)—, la estetización de lo real —tratamientos en los que se advierte una presencia del impresionismo, del parnasianismo o del simbolismo—, la autonomía e imposición del Arte, del *artificio*, sobre la naturaleza —«había limitado a la naturaleza, estrechándola en los reducidos límites de su paleta, y la naturaleza vencida, subyugada por el arte, se complacía —según opinaba Carlos— en proporcionar a sus pinceles el atributo de la inteligencia» (102)—, el gusto por lo oculto con el aval de la Belleza espléndidamente sintentizado en el personaje de la hermana del pintor, Celina —la mujer muerta, después aparecida y a la postre, desvanecida—, toda una desrealización etérea, prerrafaelista, de

la figura femenina, mujer-hada que además es médium entre dos mundos y una clave de revelación creadora —«Eres un ser extranatural, encarnado en una forma femenina. Tú eres la inspiración de Carlos; eres el delicado genio del artista» (105)—, o la simultaneidad e imbricación de las artes en el concepto de la creación, que tanto ampliaba el camino hacia esa sensorialidad delirante, alucinada y *extrañada* de la sinestesia:

¡Un ruiseñor cantando! ¿Acaso bajo el color extendido sobre el lienzo podía palpar un corazón lleno de fuego, una garganta de vibración argentina?

¿Pero qué digo? ¿No había oído ya el murmullo de los cedros, al combinarse los colores por un extraño consorcio de la fantasía y de la realidad? ¿No se movía la nube que los pinceles de Carlos estampaban en la tela? Y en aquellos cielos donde volaba el águila de Júpiter, ¿no se difundía la luz del Olimpo, como el perfume en torno de la magnolia?

¡Sí! Carlos hará estremecer la garganta del ruiseñor, y un torrente de notas puras, vibrantes, apasionadas, brotará del color y de la forma. Prometeo de la pintura, dará vida a su creación audaz (1957: 106).

Otro enfoque era el que regulaba la visión de lo irracional en “La pipa de Hoffmann” (1876). Una composición en la que se volvía a repetir ese espacio puramente ficcional del relato anterior (rasgo poco habitual en los escritos de Holmberg), y por ello desprovisto, o al menos en lo concerniente a su primera parte, de referencias veladas, casi siempre cargadas de intencionalidad crítica, a un ámbito geográfico concreto o cercano como podía ser el de su entorno más próximo, el de las instituciones, el de su circunstancia personal (a no ser la existencia de fugacísimas alusiones a la época como aquella en la que se habla del hábito de fumar en pipa como actividad de moda en determinados círculos sociales). Sin embargo, a diferencia de la serie de concurrencias que en “El ruiseñor y el artista” ponían en marcha la maquinaria de lo sobrenatural, será un objeto, cotidiano pero con poderes, el que en este caso propicie la manifestación de lo fantástico. Una pipa, que además incluía entre sus peculiaridades la de haber pertenecido al escritor E. T. A. Hoffmann —«ese sublime loco, ese profundo cuerdo» (Holmberg, 1957: 116)—, detalle que ya de por sí actuará como resorte para lanzarnos hasta aquellas mismas atmósferas enrarecidas e inquietantes de sus cuentos, en los cuales campaba lo siniestro, el vértigo atrayente de la alucinación, la incontinencia onírica o una especie de horror tumescente, a los que no dejaba de alimentar la saturada imaginación de su creador:

Miré la pipa de cerca y sentí no sé qué fascinación extraña que nubló mi vista y estremeció todos los nervios de mi cuerpo.

Un fantasma que se hubiese levantado ante mis ojos en medio del desierto y de la noche, no habría producido seguramente en mi organismo una impresión tan extraordinaria.

[...]

—¿Crees en el diablo? —me preguntó Isaac, con cierto aire de respeto por el personaje aludido.

—No; pero sí creo que dentro o fuera de esta pipa debe haber algo que se le parece mucho.

[...]

Resolví apoderarme de ella, aunque el judío Isaac me abominara. [...] ¿Y qué me importaba, si el humo que de ella saliera se habría de personificar en mil figuras extrañas, en innúmeros fantasmas, en singulares visiones? (Holmberg, 1957: 118-119).

En “Horacio Kalibang o los autómatas”, del año 1879, se recupera un tema, que si bien pudiera hacer equilibrios sobre esa línea que demarca las extensiones y tensiones de la ciencia ficción, su esencia nos hará mirar de frente a uno de los motivos *siniestros* por antonomasia (Trías, 1988: 34); tema que en realidad representa como pocos esa transgresión prohibida, y en ocasiones castigada, entre las atribuciones concedidas a los hombres y los poderes que se reservan a los dioses. Con un considerable peso folclórico y literario, va a ser el gran responsable de que la frontera entre lo natural y lo sobrenatural, de que el contorno de seguridad que separa lo inanimado de lo animado, logre emborronarse hasta hostigarnos y hacernos zozobrar con lo fantástico: es el tema del autómata, el de dar vida *humana* a una creación artificial.

La leyenda del Gólem inscrita en el mundo de la Cábala, el cual, fabricado con materia inerte, se movería a la orden de una palabra secreta; el historial de homúnculos, tan arraigado en la tradición alquímica, que nos mostraba la viabilidad de reproducir un hombre a escala reducida a partir de un alambique; la marioneta humanizada de Pinocho (con el probable fondo masónico que su autor, Carlo Collodi, hubiera podido proporcionarle); el engendro romántico del Dr. Frankenstein reconstruido a partir de cadáveres y reanimado por la electricidad en la novela de Mary Shelley (una *modernización* del mito Prometeo, de ese desafío que supone el poseer o realizar aquello que solo compete a la divinidad: en la versión antigua, el fuego divino que el Titán entregaba a los hombres, en la presente, la apropiación indebida de la capacidad de crear vida); u otra vez Hoffmann con *El hombre de arena*, en el que la bella autómata, Olimpia, con la potestad de una *femme fatal*, conduciría a Nataniel a la locura y posteriormente al suicidio, son solo algunas de las muchísimas encarnaciones

de este asunto que Holmberg también aprovecha y hace suyo para adentrarse en la inestabilidad y en la cuestionabilidad de lo real.

Concretamente en “Horacio Kalibang o los autómatas” el suceso desconcertante que se genera a raíz de la fabricación de esa auténtica turba de maquinarias animadas, entre cuyas características más antinaturales figuraba la de carecer de centro de gravedad o de peso, y que al final serán confundidas con el propio ser humano del que eran réplica (circunstancia que significa un empujón hacia lo siniestro a través del tema del doble, pero en la que también se vería un castigo a esa soberbia casi luciferina del hombre que extralimita sus facultades y comete un *pecado* de creación), volvería a revelarse como un hecho contaminado por la fantasía y por la ciencia, por principios simultáneos de la materia y del espíritu: se trata de un punto de encuentro muy cercano al que Larraya señaló en el fenómeno de «deificación de la mecánica» (Pagés, 1957: 77). Lo asombroso de este acto, presunto desafío a las leyes naturales e incluso a las divinas —«Si son ellos los autómatas o si lo somos nosotros, no lo sé; pero te aseguro que cantan, bailan, gritan, saben y se baten con una habilidad tal, que más parece natural que de resortes» (1957: 164)—, parece de algún modo diluirse con el respaldo práctico y teórico que los métodos científicos, aquí los del inventor, ofrecerán con todo detalle en ese intento de convertir lo mágico, lo anómalo, lo inaprehensible del misterio, en una respuesta de orden físico, en un asunto racional:

—La mecánica, señor burgomaestre, es una ciencia sin límites, cuyos principios pueden aplicarse no solo a las construcciones ordinarias y a la interpretación de los cielos, sino también a todos los fenómenos íntimos de la materia cerebral.

[...]

—¿Qué es el cerebro, sino una gran máquina, cuyos exquisitos resortes se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces? ¿Qué es el alma, sino el conjunto de esas funciones mecánicas? La acción físico-química del estímulo sanguíneo, la transmisión nerviosa, la idea, en su carácter imponderable e intangible, no son sino estados diversos de una misma materia, una y simple en sustancia, inmortal y eternamente indiferente, al obedecer a la fatalidad de sus permutaciones, que producen un infusorio, un hongo, un reptil, un árbol, un hombre, un pensamiento, en fin (Holmberg, 1957: 160-161).

“Nelly”, “La casa endiablada” o “La bolsa de huesos”, todas ellas publicadas en el año 1896, nos invitan a probar otra fórmula con la que Holmberg desacredita y compromete la solidez de lo real. Es el momento en el que lo incomprensible se conjuga con un discurso, con un manejo y con un rastreo de las incógnitas que nos podrían hacer pensar en los mismos que ponían en marcha aquella intriga característica de las novelas policiales y detectivescas. Por otra parte, la escenografía tétrica, aterradora, de hechura

fantasmagórica y timbre gótico, en la que lo vital cambia su espacio por el de una desolación física y anímica —«Ningún recuerdo vivo palpitaba en sus ámbitos sombríos» (Holmberg, 1957: 242)—, colabora, como lo haría un personaje más, en la ejecución inicial, media y final que marcaría el signo, sombrío y asombrado, bajo el cual se nos descubren los acontecimientos. Siguiendo las observaciones realizadas por Irmtrud König sobre “Nelly”, el autor parece abandonar en esta obra sus escrúpulos racionalistas. A cambio se dejará llevar por una fantasía espeluznante, que quizás potencie hasta la exageración, porque «acababa de descubrir las virtudes del “miedo literario” sin compromisos ni riesgo para la razón» (König, 1984: 81).

Impregnado por una atmósfera en cuyos escenarios lúgubrementemente poetizados podríamos reconocer el terror omnívoro de los de Poe, en cuyos seres espectrales, como su protagonista, Nelly, contemplaríamos esa belleza exánime, crepuscular, vaporosa y constantemente llamada al sepulcro de algunas de las figuras femeninas de ese mismo autor (imanes exquisitos, aunque oscuros, que atraen la irracionalidad y la sinrazón), lo sobrenatural va invadiendo las acciones del relato hasta llegar a imponerse sobre los diversos órdenes de las cosas:

El objetivismo de la aparición se imponía.

Ninguno de nosotros estaba preparado para explicar aquello, y aunque en conjunto representáramos una suma respetable de lectura sobre acontecimientos análogos, nos faltaba la fe que da cuerpo y vida a las grandes opiniones, tanto más cuanto que siempre habíamos pensado de un modo adverso a las materializaciones y a los aparecidos, atribuyéndoselo todo a fascinación, ilusiones o mistificación.

Pero en aquel instante, parecía superfluo vacilar o discutir, y aun cuando Edwin fuera víctima de una obsesión y nosotros estuviéramos sugestionados o fascinados por él, el hecho se había producido con todas las condiciones de una realidad palpable, aunque misteriosa [...] (Holmberg, 1957: 284).

A diferencia de lo que sucedía en un número considerable de escritos de Holmberg, el misterio, ese presunto producto de la «fascinación, ilusiones o mistificación» arriba mencionadas, que a lo largo de estas páginas de “Nelly” iba encaminado a desrealizarlo todo, aparecerá contrarrestado no ya por aquel conocimiento propio de las ciencias positivas que en otras ocasiones sí había actuado para atacar lo inexplicable con su contra-punto de vista racional, sino por una serie de preceptos más afines con determinados saberes que por entonces se consideraban patrimonio de la pseudociencia. Esta, aunque con reservas, sugería una alternativa menos *indigna* a la credulidad popular (prácticamente desprestigiada, en tanto que surgía de la ignorancia y de la superstición) a la hora de buscar respuestas válidas a lo paranormal. De este modo,

hallaremos términos que contienen y expresan conceptos, en cierto aspecto, híbridos —«*histerismo telepático*» (275), «quimeras lógicas» (290)—, o reflexiones que consiguen orientarnos en esa misma dirección: «Es inútil [...] que busques mi cuerpo entre las realidades palpables. [...] del mismo modo que penetro en esta torre, puedo penetrar en tu cerebro, y, para las relaciones de los espíritus, podría bastar el contacto mental, si todos los hombres tuvieran la misma organización nerviosa» (290).

Hay además una rápida alusión a un asunto del que tantas veces hemos hablado cuando discutíamos el fenómeno de marginación que el sujeto creador sufría a manos de la sociedad burguesa. En relación directa con el enfrentamiento establecido entre los poderes de la materia (burgués) y los poderes del espíritu (artista), el hecho de que el progreso experimentado por la sociedad hubiese tomado un rumbo equivocado se establecía como una de las principales causas de dicha marginación: se trataba del contraste, referido por ejemplo en el *Prometeo & Cía.* de Eduardo Wilde, entre aquella civilización deseable (civilización ideal, de signo espiritual, civilización de Prometeo) y la que por el contrario se había impuesto, fijando sus objetivos en un éxito exclusivamente material (la civilización del agiotista, la civilización del filisteo). Pues bien, sin perder la perspectiva de tal oposición, algunos momentos de “Nelly” nos harán entender que en la divergencia del camino seguido por la civilización occidental (material, racional y tecnológica) y el que sin embargo hizo avanzar a las de Oriente (espiritual y mística), hallaríamos un motivo para que en la primera de ellas, lo sobrenatural, en franco choque con la mentalidad positivista, no pudiese ser admitido como tal. En la segunda, sin embargo, ese tipo de manifestaciones van a ser percibidas como un acontecimiento normal de acuerdo con las pautas de un mundo que Occidente todavía no conoce:

No pienses, por otra parte, que lo que has oído se rechaza redondamente por todo el mundo. Hay miles, centenares de miles de personas muy razonables en todos los actos de su vida, para quienes la materialización de Nelly, la aparición del general, los gemidos y otros fenómenos más espeluznantes aún, son la realización innegable de un mundo que no conocemos, por haber seguido, en la evolución de nuestro progreso, rumbos que nos han acercado al ideal de lo que llamamos civilización de Occidente; mientras que los indios del Indostán y del Tíbet, sin tantos cañones, ni logaritmos, ni telescopios, ni telégrafos, han seguido otro rumbo que los aproxima a la vida espiritual y que realizan en los misterios de sus pagodas y en sus cavernas mil veces seculares (303).

A la postre y tal como ya indicamos, en este episodio en el que Holmberg se deja llevar notablemente por la fascinación de un «miedo literario» que cebaba su

imaginación de escritor pero desnitría la razón del hombre de ciencia, las fuerzas de lo oculto, los indisolubles «problemas de ultratumba» (291) terminarán prevaleciendo —«yo que he oído y temblado, y atestiguado tanta maravilla, no puedo negar lo que antes negaba» (303)— hasta probar que sus energías intangibles sí tienen el poder de modificar ese orden tranquilo, *fácil*, habitual, cotidiano y lógico de lo real. En la confirmación de dichos principios, ante el sepulcro de Nelly y cumpliéndose aquello que la protagonista había vaticinado antes de morir —«tengo para ti un secreto [...] Cuando en una noche negra y lúgubre como mi vida te acuestes junto al mío [se refiere a su sarcófago]... *te lo diré al oído*» (277)—, se acabaría perpetrando todo lo que parecía un desafío sin fin a las leyes de lo físico, una transgresión ejemplar de esa frontera que *tradicionalmente* mantenía estancos, sin grietas con las que poder establecer entre sí ningún tipo de comunicación, los orbes de la vida y de la muerte:

Una vez dentro del sepulcro, sentí ese olor extraño de humedades reconcentradas, con emanaciones amoniacaes difusas, y algo fosfórico y soso, que se vuelve más desagradable cuanto más tenebroso es el recinto. Me acosté junto al féretro y esperé. Un momento después, oí el quejido lastimero, y sentí que los olores desagradables se disimulaban y se perdían, dominados por un perfume que me era bien conocido. Poco a poco me pareció que el féretro desaparecía y que su lugar era ocupado por un aire tibio y suave, un aire que se condensaba gradualmente y que al fin se materializó del todo. De pronto sentí que un cuerpo estaba a mi lado, pero un cuerpo vivo, templado, cuyo corazón latía, cuyos pulmones respiraban. Nelly, viva, me estrechaba entre sus brazos cariñosos. [y la realidad vuelve a lo ordinario cuando, desvelado el secreto sobre el lugar en el que se hallaba el hijo desaparecido, Nelly se despide para siempre] [...] Cesaron las caricias, desvaneciose el cuerpo, y volví a sentir la realidad del sepulcro, con su humedad fría y pesada (298-299).

En “La casa endiablada” el misterio, en parte focalizado sobre el enigma que se genera en torno a un asesinato, intentará ser desentrañado por un razonamiento cuya factura, basada en el seguimiento de pistas, de huellas, de indicios y en las consecuentes conclusiones lógicas a las que finalmente este conduce, nos remite a la de una novela policial. Esta gestión de las incógnitas, su tratamiento *policial*, sería mucho más estricto en “La bolsa de huesos”, también del mismo año —«juguete policial» según aparece en la dedicatoria (Holmberg, 1957: 169)—, aunque la investigación de ese conjunto de raras circunstancias que se pretenden resolver no sea llevada a cabo por el cuerpo de policía, cuyo objetivo se orientaría al castigo del delito, sino por la curiosidad de un personaje, Oliveira César —Filiberto de Oliveira César y Diana, en la realidad—, quien, como el autor, es científico y novelista. Un sujeto, por tanto, con un criterio que obedece tanto a la fantasía, al misticismo, a una «idealidad extraña» (Holmberg, 1957:

173), a la voz que querría escuchar en las «armonías del viento» —las cuales, según recordaba haber leído en una estrofa de Echeverría, que saltaba en su memoria «como una liebre fosforescente» (173), enseñaban más al pensamiento que lo que podría hacerlo la «vana» y «altiva» filosofía (174)—, y que le hacía ver la imagen fugitiva de una lechuza sobre aquella bolsa de huesos que da nombre al relato (174), como a esa severidad racional preceptiva en el hombre de ciencia, a través de la cual, tal ave nocturna no es sino una «nubecilla de humo» causada por el cigarrillo que acababa de encender (174). La tensión, la pugna entre ambas formas de percibir y de procesar la información, tiende a rasgar, entre tirones, ese tejido aparentemente consistente, firme, de lo real:

Nunca he aprendido nada en el rumor del viento; pero la fantasía goza sin duda al modelar imágenes sutiles y graciosas, despertadas por una música tan vaga como intraducible.

Si [aquel misticismo] se apodera del ánimo cuando estoy escribiendo, [...] leo en voz alta lo que va naciendo en el papel, y me parece más dulce, se me ocurre que las figuras son más blandas, y que la imaginación se pasea como entre una nube de criaturas etéreas, hadas o silfos, que se bañaran en un ambiente de transparencias irisadas.

Gemía, pues, el viento en la ventana, y su canto gratísimo acompañaba, por decirlo así, la descripción que estaba haciendo de una gruta, en la que solo debía intervenir la severidad del geólogo, y no los fantaseos de un poeta. Pero no podía escribir con la gravedad que deseaba, y, de tiempo en tiempo, una frase lujosa, involuntaria, descomponía el conjunto de las rocas rígidas. Establecióse una lucha entre las acciones de la razón, de la voluntad y del lirismo, y comprendí que el numen científico me abandonaba (174).

Pero volviendo al método de indagación detectivesca que indicábamos a propósito de “La casa endiablada”, este, lejos de ser *unidimensional*, se integrará en la trama junto con otra clase de elementos que se van incorporando y que otra vez nos sitúan ante esa suerte de textura híbrida, racional e irracional a un tiempo, tan característica de este escritor del 80: así, no falta en la presentación de los hechos el punto de vista materialista, incrédulo (como el aportado por el protagonista o por el comisario de policía), pero tampoco el componente ocultista, determinado en gran medida por las prácticas espiritistas que tendrán lugar en la ficción a causa de los extraños ruidos percibidos en la casa, y que en estas páginas va a ser expuesto con numerosas referencias a lugares, a personajes y a situaciones reales del ámbito bonaerense, lo que prueba un interés verídico hacia esta temática un tanto hermética y oscura en la capital —entre el registro de datos históricos figuran muchos nombres propios, como el del ingeniero y espiritualista Carlos Encina, el de Cosme Mariño y

Felipe Senillosa, vinculados a una de las formaciones fundamentales para la difusión de las doctrinas espiritistas en Argentina (la Sociedad Constancia), o el de los científicos Alfred Wallace y William Crookes, por citar algunos, entre cuyas actividades también se incluían las relacionadas con el mesmerismo, la hipnosis, los fenómenos mediúmnicos o espiritistas, seguidas a través de sus obras por un gran número de lectores en Buenos Aires—; asimismo, no faltan tampoco alusiones al campo de la pseudociencia (a esa fuente de poderes a medio camino entre lo que se considera o no científico, como los derivados de la sugestión psíquica) para clarificar determinados detalles inexplicables desde una perspectiva estrictamente racional. Hay un personaje, el de Kasper, cuya adhesión ascendente al espiritismo partiendo de una amplia cultura, fruto de un «excelente criterio» y de un «espíritu elevado» (Holmberg, 1957: 325) aunque no exenta de aportaciones racionales o positivistas, sirve de breve muestrario para ilustrar esa convivencia de conocimientos mixtos que se deslizan a lo largo del curso y de los discursos del relato:

Kasper era espiritista. Porteño universitario, con veinticinco a veintiséis años en 1889, y, lo que es más para el caso, rico, parece inútil hacer mención de que su biblioteca era selecta en aquel entonces. Dominaba con excelente criterio y espíritu elevado, las obras de los clásicos griegos y latinos; sentía el perfume místico y virginal del *Ramayana*, y su opinión era estimable cuando se conversaba de Corneille, de Shakespeare, de Schiller o de Goethe; discutía con Luis Drago las opiniones de Lombroso, y hasta se jactaba de haber sido echado del Museo, con cajas destempladas, por Bürmeister, porque pensaba que Darwin y Newton tenían razón.

Pero un día [...] se encontró en Palermo con el barón Otto de Duisburg, posesionado entonces de todas las cuestiones relativas a ultratumba. [...] Hablaron mucho de Slade, de Crookes, de Wallace, de Gibier, de la Constancia, y, al anochecer, volvieron en carruaje al centro, y comieron juntos en el café de París.

Desde entonces visitaron la Logia con frecuencia, asistieron a todas sus sesiones, y Kasper, influido cada vez más por manifestaciones que no comprendía, se entregó de tal manera al “fakirismo moderno”, como él se complacía en llamar a todo ese mundo misterioso de operaciones y operadores, que acabó por reemplazar en su biblioteca el *Cosmos* de Humboldt por revistas norteamericanas de espiritismo, el *Fausto* por Gibier, la *Ilíada* por Crookes, y lo que sigue (325-326).

Por otra parte, esa tendencia al humor intermediado por los personajes de un Holmberg que no se posiciona, volverá a ser un instrumento para *sesgar*, para cuestionar la veracidad o, aún más, la verdadera naturaleza a la que habrían de pertenecer los incidentes ocurridos. Tal acontece con la máquina que el escéptico Luis concibe para desmitificar a los espiritualistas, para confundirlos con el poder de la ciencia y divertirse a su costa: «Luis se empeñaba en construir un pequeño mecanismo que produjese ruidos; pero de tal carácter, que se creyera que venían de otro mundo»

(324). No obstante, convocada la sesión espiritista cuyo objetivo consistía en averiguar la procedencia de aquellos sonidos que perturbaban la estancia en la casa, su final resultará tan sorprendente como confuso. Es un momento en el que la trama policial y la esotérica se unen, se cruzan, se superponen, y ciertos datos supuestamente revelados por el espíritu del asesinado a través de un médium (paradójicamente, la novia de Luis), serán los que en definitiva contribuyan a la resolución del crimen. En esa reunión parecerán confluír todas las posibilidades de lo real, y con ellas, sus componentes de diversa índole y *categoría*: la perspectiva médica, la fisiológica (por las fuerzas de la sugestión), la psíquica (por las del inconsciente), la policial, la materialista —«por los senderos de una lógica cerrada» (374)—, la espiritista e, incluso, la de lo insólito, como la que aportaría el personaje del loro parlante. Toda esta injerencia plural solo conseguirá dar una respuesta única al enigma del asesinato. En lo que a los orígenes de los ruidos se refiere, Holmberg permanece *fantásticamente* en suspenso: así lo deja, y así nos deja, pues ni el alcance de la intervención de esa máquina proyectada por Luis en la totalidad de lo acaecido queda claro —«por qué motivo, sin que nadie supiera una palabra, había sonado el trípode lo mismo que su máquina, y antes que esta» (373)—, ni mucho menos cualquier opción que nos hubiese permitido desvelar de una forma indiscutible la naturaleza auténtica de aquellos sonidos insolubles:

¿Sería cierto que esas comunicaciones eran reales?

Sus amigos, que podrían haber conocido la historia, ¿no le estarían haciendo una farsa como él a ellos?

¿Sería posible que tuviese realidad todo ese maravilloso disperso en la historia, en la literatura, en la religión, en las tradiciones y en las creencias supersticiosas de los pueblos? [...] Cuál más, cuál menos, todos creían que allí había *algo*. Para unos, había estado presente el espíritu de Nicolás Leponti; para otros, el fenómeno era inexplicable, pero evidente; y para algunos, era explicable, pero, momentáneamente, inaccesible (373-374).

Esa tendencia a la hibridez, a la suspensión y al emborronamiento que surge a la hora de encararse con lo real y que dificulta el que la interpretación sistémica del mundo y la del entorno cercano avancen por una sola vía, más que una estrategia literaria podría interpretarse como una plasmación connatural a la propia esencia de Holmberg. Al hacer un balance de las composiciones recopiladas en sus *Cuentos fantásticos*, Larraya ya advertía esta conjugación inevitable, igualadora, entre el sabio y el artista, que afloraba en el autor cada vez que este quería expresarse para transmitir su experiencia cognoscitiva, fuese de la índole que fuese: «emprender una excursión

científica, describir una nueva clase de araña o relatar un cuento fantástico, sin establecer jerarquías entre tan heterogéneas actividades» (Pagés, 1957: 96). Su escritura —puzzle de añicos medidos por la razón, desmedidos por la fantasía— se concebía y se materializaba desde una realidad siempre imprecisa, siempre sometida a un juego de fuerzas contrarias, siempre en equilibrio, y este efecto propiciaría, como pocos, la consabida y constante aproximación al des-orden de lo fantástico:

Todo lo que iba acumulando al margen de sus lecturas lo estilizaba después, y ello es lo que da base científica a sus cuentos. Preocupado por los temas y las ideas más diversas y aparentemente más contradictorias, percibía el mundo en su compleja unidad y deseaba aplicar bien los oídos a sus magníficos rumores. Nada es preciso en su fantasía: los ángulos y los detalles aparecen siempre borrosos. El rigor con que debía observar la realidad en sus trabajos científicos, para apreciarla estrictamente, desaparecía cuando tomaba la pluma para convocar el mundo irreal de las sombras (Pagés, 1957: 91).

Cierto es que, según se ha venido comprobando en el transcurso de los textos hasta ahora expuestos, esa disparidad de elementos que oscilan entre el polo de lo racional-material y el de lo irracional-espiritual (tan consecuente con una intención de percibir el mundo en su compleja unidad, arriba señalada por Larraya) no van a intervenir en todas las ocasiones en la misma proporción. En este sentido, su fórmula de representación de lo real, con esa peculiar convivencia heterogénea de componentes que pertenecen a lo visible o a lo invisible, tantas veces mencionada y a la que Holmberg no renuncia, es cambiante. Dicha alternancia, la de una mayor o menor entrega del autor al misterio, la de que fuese su numen científico o por el contrario el poético el que en un momento determinado acabara prevaleciendo —tensión, conflicto, pugna que el propio Holmberg dejaba traslucir en “La bolsa de huesos”, víctima de esa indecisión entre las acciones de la razón, de la voluntad y del lirismo (Holmberg, 1957: 174)—, fluctuará de principio a fin de su producción, más allá del dominio acotado por estos *Cuentos fantásticos*.

A este respecto, hay opiniones que incluso apoyan la existencia de una vertiente en su literatura por la cual esa clasificación *anfibia* a la que solía obedecer, bien como escritor científico, bien como escritor fantástico, acabaría siendo superada. Se refería esta a una propuesta creativa, si cabe más original, con la que nos sorprendería en su novela *Olimpio Pitango de Monalia*, escrita entre los años 1912 y 1915 y concebida dentro de lo que podría conceptuarse como una utopía satírica. En ella, la fantasía y ese humor un tanto delirantes de Holmberg nos iban a introducir en un

mundo en principio descabellado, casi carnavalesco, que surgía de los aparentes desvaríos de su protagonista en ese intento suyo de reformar el país para establecer un modelo de civilización, a su entender idóneo, pero escandaloso, falto de seriedad, y un extravagante desatino a los ojos de la mayoría.

El enfoque peculiar de esta obra, la libertad con la que se articula su temática, invitarían a ubicarla «más acertadamente dentro de la modernidad argentina» (Marún, 2002: 13), hasta el punto de llegar a ser estimada como un adelanto, una auténtica muestra precoz de las creaciones de vanguardia:

La novela es un temprano ejemplo de la vanguardia, de la textualización de la modernidad hispanoamericana, no solo por la visión carnavalesca del mundo representado —las situaciones extremas y ridículas, las disparatadas interpretaciones paleográficas, la invención de héroes y documentos históricos— sino por la pluralidad de discursos opuestos, la multiplicidad de géneros y la conciencia de una diversidad de voces y de culturas en Hispanoamérica. *Olimpio Pitango de Monalia* al ejemplificar el legado modernista en la modernidad, tiende el puente entre el modernismo y la vanguardia (Marún, 1996: 102).

“El paraguas misterioso” (1904), novela realizada en colaboración con nombres como los de José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge, Roberto Payró o Alberto Ghirardo, entre otros, en la que Holmberg intervendría con la escritura del primer capítulo de los trece que iba a tener, también se hace un guiño a la incoherencia que parecía regir las relaciones humanas, a una lógica en descrédito, a la razón invalidada como aquel instrumento infalible de conocimiento que, hasta entonces y por entonces, solía ser; en definitiva, guiño, a esa realidad en crisis, que en muchos aspectos resultará resbaladiza, confusa, engañosa y poco consistente:

—La lógica de la locura, que es análoga a la de la vida. Esta se cree perfecta, y sin embargo, mirándolo bien ¿no resulta acaso tan incoherente como una novela escrita sin plan y por muchas personas? ¡La lógica! ¡La lógica es una macana! (Payró 2002: 201).

Precisamente ese sistema de composición de la novela planeado por «muchas personas» al que acaba de apuntar Payró, favorecerá la irrupción de determinadas peculiaridades en la misma que la desajustan de la normalidad, como el hecho de que sus capítulos mantengan entre sí una cierta independencia, o que el alcance y funcionamiento de algunos símbolos utilizados sea un tanto mutable según la perspectiva de cada coautor, originando que en esa pluralidad se multipliquen, casi caóticamente, las posibilidades de interpretación de lo real. Así sucede en este caso con

el paraguas *plurivalente*: objeto común, *moderno*, funcional (muy del gusto de las vanguardias), al que se le darán atribuciones dispares; alguna de ellas lo convierten en esa pieza misteriosa con poder *mágico* para modificar el curso de los acontecimientos y la visión de las cosas —«ese *paraguas* va a cambiar por completo la dirección de sus ideas» (Holmberg, 2002: 178)— así como para erigirse en el agente *prodigioso* de un momento de *revelación*:

Mirando a trasluz la seda del paraguas, había visto desarrollarse, como sobre una tela de cinematógrafo, la pavorosa escena del crimen ¿Qué desconocido agente repetía de esa manera, sobre un objeto inanimado, las escenas vividas anteriormente? ¿Magia negra, espíritus desencarnados, prácticas de teosofía trascendental? Enigma. El diputado no intentó negar más confundido por esa prueba inesperada e inexplicable» (Ingenieros, 2002: 181).

También será el vehículo que permita el regreso a la Tierra —«El *paraguas misterioso* nos servirá de paracaídas» (Bunge, 2002: 197)— tras un viaje insólito a bordo del cometa Euxinius —«un panorama jamás soñado por la pobre fantasía de los hombres», «las cosas más ultraterrestres» (197)—, o la representación de poderes y de fuerzas, bien activas, bien reactivas, de la sociedad:

—El paraguas es un símbolo —dijo por fin el doctor [...], la sociedad elegida y el gobierno, tienen centenares de paraguas misteriosos, con que se defienden de borrascas más o menos graves. ¿Se agita el pueblo? Se abre el paraguas *estado de sitio* ¿La prensa se desmanda? Pues al paraguas *censura previa* (Payró, 2002: 200-201).

Estructura y escritura, las de este proyecto conjunto, que a su vez provocarán una propensión a ese juego de lecturas polisémicas y de direcciones múltiples, las cuales nuevamente nos acercan al absurdo, a un sentimiento de desmembración, al sinsentido y a la sinrazón desencadenadas por la percepción de un mundo fragmentado, descentralizado, tan similar al que también acusarían los planteamientos de vanguardia, y ante cuya comprensión, ese conjunto de métodos cognoscitivos habituales, lógicos, unívocos, tampoco iban a resultar ya válidos.

No obstante, al margen de estas singularidades que en la trayectoria de Holmberg suponían su *Olimpio Pitango de Monalia*, o “El paraguas misterioso”, aquella competición, aquel pulso desigual pero constante que este hombre de pensamiento híbrido mantendría ante lo extraordinario, resistiéndose o rindiéndose al misterio tal y como ya nos lo anunciaban sus *Cuentos fantásticos*, continuará vigente en una serie de publicaciones más tardías.

Sigue resultando pues recurrente en sus textos el protagonismo que con frecuencia confiere a esa clase de acontecimiento inexplicable, cuya resolución tenderá a quedar prácticamente en suspenso. No hay una respuesta única, concluyente ni satisfactoria para el enigma, aun cuando, con el fin de desentrañarlo, este hubiese sido simultáneamente abordado por los principios de la ciencia, de la pseudociencia, de la psicología, por los de la lógica policial o por aquellos que se removerían bajo el sustrato supersticioso del folclore y de la credulidad popular. En este sentido no dejan de constatarse nuevas muestras de su creación en torno a esos fenómenos de naturaleza incierta que coquetean con lo *fantástico*.

A este respecto, podríamos hacer mención de los sonidos inexplicables que cada noche a las doce perturbaban a los habitantes de la casa en el relato “Nunca se supo” (1903): «Y se fueron de la casa, y nunca más, nunca jamás, volvieron a ella [...] jamás supo nadie qué era aquello» (Holmberg, 2002: 157); o de “Los fantasmas” (1913), crisol de reflexiones de diversa índole para justificar las presencias del más allá y dar una salida, en cierta manera lógica, a los no pocos sucesos irracionales que tendrán lugar en el entorno, *gótico*, inquietante, misterioso de por sí, de un castillo. Allí se barajarán posibilidades de todo tipo: el intento de explicarlos por una predisposición natural de la raza —«los germánicos tenemos aptitud para crear mundos fantásticos surgidos de realidades objetivas», «los eslavos y los celtas ven más fantasmas que nosotros [porque] exteriorizan sus ideas voluntaria o involuntariamente hasta el punto de darles existencia real» (Holmberg, 2002: 275)—; el pensar que ese conjunto de hechos extraños podrían ser producto solo del sueño o de la alucinación —mundos del inconsciente, del subconsciente o de un estado alterado de consciencia, que en este caso se descartan: «Lo que me da una idea de que no estoy soñando [...], porque en los sueños se siente la mano de los fantasmas mismos al estrecharla», «Pensé también que quizá el alcohol [...] ¡Pero es imposible! Entre mi tío y yo solo hemos tomado una botella de Bourgogne durante la cena» (279)—; una exégesis por la vía de la pseudociencia, puesto que de igual modo que en los procesos de magnetismo animal o de mesmerismo «se desprende un fluido del magnetizador que contiene ideas transmitidas a distancia al sujeto mesmerizado» (276), un cerebro poseedor de una imaginación poderosa y dotado de una gran voluntad quizás logre «exteriorizar irradiaciones análogas a, y más poderosas que las del mesmerismo, que se condensan en alguna parte» (276), condiciones que, en su opinión, reuniría Hoffmann (281), escritor

reiteradamente relacionado con lo fantástico, cuyo supuesto espíritu anunciará una situación que se cumple al día siguiente. Este desenlace no llega a ser del todo comprensible, ya que si la rareza de esa parte telepática del anuncio, debida a la transmisión del pensamiento a distancia, se justifica con alguna de las teorías paracientíficas antes referidas, no sucede así con su aspecto premonitorio, oracular, agorero, oscuro, propio del mensaje que, anticipado en el tiempo, se encontraría más cerca del orden mágico que del cotidiano: «—Germánico o eslavo, distingo claramente que el fantasma de Hoffmann dijo anoche la verdad»; «—Tienes razón, Fritz. Ahí viene la Condesa con Carlota» (282).

Hay también algún ejemplo en el que esos fenómenos aparentemente sobrenaturales —la incertidumbre que generan— no *tocan* ni *traspasan* a su autor como sí tendían a hacerlo en otros casos de los que hemos hablado. Estos le servirán principalmente a Holmberg como coyuntura para dejar en evidencia y denunciar la situación cultural, tan poco encomiable, en la que él veía sumida a una gran parte de la población argentina, consecuencia de una mala gestión del progreso por parte del gobierno, de un sistema educativo deficiente, fallido, el cual, según declararía en varias ocasiones, minaba la formación intelectual y era caldo de cultivo para la superstición y para la pervivencia de los miedos y de las falsas creencias populares: «la inocencia de la ignorancia es la fuente de todas las supersticiones y la madre de los miedos» (Holmberg, 2002: 248).

Mentalidad que, por ejemplo, reconoceríamos en “El Fantasma” (1906), donde muchos fantasmas, «muchos espantos pueden ser sombreros o cualquier otra cosa», fruto de ese miedo *básico* que desfigura lo real y hace ver en la noche peligros, hostilidades, agresiones que no existen (Holmberg, 2002: 227), o en la interpretación *ingenua* que los habitantes de determinadas zonas alejadas de los núcleos de población urbana, sobrecoídos por una naturaleza de hechura imponente, hacían en “Las luces malas” (1911) a la vista de extrañas anomalías lumínicas surgidas dentro de ese entorno rural: «El fenómeno natural más simple puede en ciertas ocasiones volverse tétrico, como todo lo que hiere nuestra imaginación insuficientemente servida por los conocimientos» (Holmberg, 2002: 247). Esta inquietud, el «malestar supersticioso» (28), la sensación de amenaza ante todo aquello que, por una falta de formación científica o adecuada, les resultará desconocido, definirá sus relaciones entre sí y con el mundo:

—Patrón: ya se ve la luz. —¿Qué luz? —La luz mala, pues. —Déjate de luces malas, hombre; eso es para asustar a los chicos. —Es que esta no es como las otras, patrón; [...] —Tampoco sabemos lo que es “el farol” que se ve en las áridas soledades de La Rioja para el Norte. Parece una gran bola de luz que vaga lentamente por entre las jarillas. Como se ve, todas estas luces malas, son bolas.

Se miraron todos y guardaron silencio.

El temporal seguía.

Y recién se da cuenta el autor de que sus personajes no hacen morisquetas, no descubren sus defectos físicos, y hablan casi todos lo mismo.

Quizá el gravísimo inconveniente se debe a que tienen la misma preparación (Holmberg, 2002: 250).

Hemos hecho hincapié en la figura de Holmberg por su manejo multidisciplinar del misterio, por su capacidad de entrometerse tempranamente en lo *fantástico* y con ello asegurarse un puesto, lo quisiese o no, en el des-orden de los órdenes, en la incertidumbre del des-conocimiento, en la a-normalidad de normas; en definitiva, en el sentir y en la experiencia, cognoscitiva pero también estética, de la transgresión. Este protagonismo suyo en el campo de las letras argentinas como precursor de ciertas rupturas, sería elogiado por Pagés Larraya precisamente al hacer balance de lo que supusieron una serie de creaciones con las que enriquecería el panorama de la narrativa en dicho país; narrativa argentina que «a partir de su obra debe ser juzgada fuera de las fases habituales del ciclo “romanticismo, realismo, naturalismo”, para verla a la luz de influencias más complejas» (Pagés, 1957: 97). Estos escritos a los que se refiere, rebosantes de fantasía, matizados por lo oculto, concebidos desde el claroscuro de lo recóndito, y exponentes, literalmente, de la amplitud de su genio, de su robusto poder creador, serán los que más tarde se reúnan bajo el título de *Cuentos fantásticos*:

En 1875, cuando Holmberg publicó sus primeros relatos, nuestra literatura señalaba una indigencia muy grande de fantasmas. Teníamos novelas históricas, novelitas sentimentales, bocetos de costumbres, pero carecíamos de cuentos fantásticos y de novelas policiales. Había demasiado aire libre y demasiado sol. Faltaba humedad de viejas paredes, grietas y sombras, castillos seculares, hiedras lóbregas. Estaba reservado a este criollo de sangre teutona el trasladar a las letras nacionales esas criaturas nacidas en las nieblas del septentrion (Pagés, 1957: 97).

Recordaremos, además, que en nuestro rastreo de ese sistema —literario e intelectual— que Holmberg empleaba para su captación de fugas entre lo real y lo irreal, entre lo irracional y la razón, se constataba la existencia de determinados parámetros que desde luego constituían todo un pórtico, un anticipo, del modernismo. Estos iban desde la propuesta conceptual de algunos temas (como aquel que atribuía a la

inspiración, al acto de creación artística, un origen irracional, *ideal*, sobrenatural, incluso), a ese gusto por realidades esquivas, alejadas del orden de lo cotidiano, (exóticas, fantasiosas, estetizantes, *ficcionales* o ideales, frecuentemente intervenidas por los mundos del ocultismo, de lo críptico o de lo onírico), o a un prominente *lirismo* (conjugado entre la imaginación del propio sujeto creador y su lenguaje dislocado, a veces, por metáforas, símbolos, sinestesias o diferentes mecanismos impresionistas, capaces de provocar cierto extrañamiento de lo real) que parecerá hacer posible una comunicación, una materialización y sensualización, de lo inefable. La advertencia de este modernismo temprano, ya se tratase del que despuntaba en Holmberg, ya del que lo hacía en otros integrantes de esa misma Generación del 80, no pasaría desapercibida. Estudios más o menos focalizados en este aspecto, de entre los cuales podríamos destacar el de Antonio Pagés Larraya (1957), el de Gioconda Marún (1993), o el de Carmen Luna Sellés (2002), así lo refrendan. Justamente esta última autora, que centraría su análisis en los dos grandes cauces ficcionales que, desde su punto de vista, iban a dar expresión a lo irracional en la narrativa modernista hispanoamericana —esto es, «el prodecimiento onírico y la poetización de la realidad» (Luna, 2002: 27)—, va a fijar en esa parte oscura, intuita, de la realidad (prácticamente inasible a través de un pensamiento racional y lógico, y *punto ciego* del burgués), una de las aspiraciones esenciales y determinantes del modernismo; componentes que aunque ella ya advertía en otro escritor de la Generación del 80, Eduardo Wilde, tal y como hemos venido exponiendo, tampoco faltan en los textos de Holmberg y en su concepción integradora (a la que tantas veces hemos denominado híbrida) del hombre y del mundo:

Si tomamos como categoría central lo irracional y observamos su objetivación artística en el período finisecular nos daremos cuenta que su posibilidad expresiva surge de la intersección Modernismo / Modernidad-Fantasia / Modalidad fantástica. Es, dicho de otra forma, la expresión de lo irracional —objetivo central y definitorio del Modernismo— uno de los puntos de confluencia de este movimiento con la literatura fantástica, aunque, claro está, no toda expresión de lo irracional se logra a través de la modalidad fantástica (Luna, 2002: 25).

A propósito de la expedición cognitiva por esas dimensiones invisibles, con sus fantasmas, su terror medular, su turbiedad esotérica, su verbalización con el más allá, su mano a mano con la categoría de lo siniestro, pero a propósito, también, de la vivencia estética de todos estos elementos, podríamos retrotraernos incluso a algunos casos de la literatura romántica argentina para encontrar prontísimas muestras de este tipo representaciones de lo irracional. De hecho, Pagés Larraya y otras voces críticas no

encuentran desatinada la posibilidad de contemplar a la escritora Juana Manuela Gorriti como a una verdadera precursora del relato fantástico en la producción literaria de dicho país (Pagés, 1957: 43-44). Sí es cierto que hay en sus composiciones un sustrato, como es de suponer, netamente romántico que vivifica todo ese organismo gótico enriquecido tanto por la proliferación de ambientes lúgubres (de sobra proclives al misterio), como por la grandilocuencia, melodramática en más de una ocasión, de ese devastador arrastre hacia lo oscuro que provocan las grandes pasiones humanas o un tipo de amor aciago, insano, que bien se presenta imposible, o no correspondido.

Pero será en el camino que se abre a lo sobrenatural donde aparezcan nuevos accesos a ese mundo nebuloso cuyas fronteras divisorias, barreras de *seguridad*, entre lo real y lo real ya no estarán tan delimitadas; un mundo inquietante que no solo aterra, sino que nos desconcierta y amenaza en tanto que se resiste a manifestar de una forma única, definida, clara, su verdadera naturaleza, dejándonos a medio camino entre una respuesta de los hechos lógica y aquella que poco va a tener de racional. Desde esta posición parecen ser muchos menos (o ninguno, apenas) los pasos que nos podrían separar de lo fantástico.

En ese contexto la explicación de los fenómenos extraños surgirá a la luz de otras vías de conocimiento que se entrecruzan entre sí, y que nos remiten una vez más a la mediación de los experimentos espiritistas, a la de las sutiles y escurridizas fuerzas, casi invisibles, del magnetismo, del mesmerismo, de la hipnosis, de los poderes insondables de la mente, a sus patologías, a sus extravíos, a la alteración de la consciencia, o a las profundidades, nunca exentas de oscuridad, de la dimensión onírica.

De gran parte de ellos nos informaban los relatos de Gorriti:

En sus cuentos, Gorriti combina recursos fantásticos, supersticiones, magia, estados oníricos, síntomas cercanos a la locura y hechos para-científicos, que despiertan el interés de los lectores. Se trata de relatos que pertenecen a la categoría del cuento fantástico, en la clasificación de Todorov. [...]. Gorriti puede ser considerada como una precursora de la tendencia ocultista y esotérica que más tarde desarrollan los modernistas Rubén Darío y, sobre todo, Leopoldo Lugones en *Las fuerzas extrañas*. Estos recursos cumplen una función desestabilizadora (Arambel y Martín, 2001: 133-134).

Por citar un ejemplo, hablaríamos si acaso del año 1865 y de la obra *Sueños y realidades*. En ella se incluía el cuento “Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia” al que haremos referencia, puesto que su planteamiento no se encontraba precisamente falto de componentes que, en diferentes grados y niveles, apuntarían de un

modo constante a la transgresión, aun cuando por supuesto este no iba a ser el único. Pensemos también quizás en los cuatro relatos de sus *Coincidencias* (1876), donde el espíritu de un sacerdote difunto —“El emparedado”— se infiltrará en el sueño del narrador, y es ahí, en esa coincidencia de hechos —reveladora, lúcida, borradas las fronteras entre la realidad y el sueño— en la que se sugeriría lo fantástico (véase Barrera, 1997: 219-221); donde una mujer en estado de agonía adoptaría la figura de un espectro —“El fantasma de un rencor”— abriendo una vía a la intercomunicación con el más allá; donde se recurrirá al motivo, tan siniestro y tan querido por autores como Hoffmann, de ese encuentro con un personaje misterioso, inquietante, de condición sobrenatural, cuya identidad acabaría siendo ambigua y desencadenante de una turbación, de una zozobra, como las que provocaba aquel sujeto, se desconoce si demonio o loco, en —“Una visita infernal”—; donde el vudú, la magia, o las energías de la sugestión o de la hipnosis pudieran tener una presumible interacción con el plano físico en la curación del enfermo de “Yerbas y alfileres”.

Pero retomemos ese sistema de transgresiones encadenadas sobre las que decíamos se construía el relato “Quien escucha su mal oye”. Su protagonista, un conspirador político (quebrantamiento del orden del poder político y social), tras escuchar una misteriosa voz femenina en la habitación contigua a la suya, y movido por la curiosidad, descubrirá con ayuda del mayordomo la existencia de una apertura secreta en su cuarto, a través de la cual va a tener acceso a la estancia de la que provenían las extrañas voces (traspaso al espacio de lo prohibido): «Pues que era criminal, no quería serlo a medias y había resuelto abrir un pasaje para que mis miradas pudieran penetrar a toda hora en la morada de mi excéntrica vecina» (Gorriti, 1907: 137). Es así como empieza la infiltración de lo sobrenatural, puesto que la mujer a la que oía, no sería otra que una monja, que al parecer podía haber fallecido (transgresión de las leyes temporales y naturales) y de la que además se rumorea mantuvo relaciones amorosas con el antiguo dueño de la casa (violación del orden moral). Por otra parte, su alcoba se presentará literalmente como la de una excéntrica (alusión a la rareza, a una infracción de la normalidad), según figura en el propio título del segundo capítulo, de la que pronto se nos descubre su afición por ciertas prácticas oscuras (transgresión del conocimiento); prácticas, de dudosa legitimidad, que a su vez le permitirán la entrada en una parte oculta, secreta, de la realidad, justamente definida por la información confidencial, furtiva, que consigue de un hombre joven que la acompaña, y al que someterá a una

especie de estado de trance. La obtención de estos datos gracias a métodos extraordinarios que exigen el quebrantamiento irregular, ilícito, de ciertos órdenes, tendrá una consecuencia punitiva, dolorosa, para todos aquellos que de ese modo y hasta ahí llegaron. En este caso, el castigo que conlleva esa suerte de revelación clandestina, que afectaría al protagonista y a la monja, consistirá en que ambos acaben comprobando a través de ella que su amor no es correspondido (algo ya anunciado en el propio título del cuento, pues quien escucha, efectivamente su mal oye).

Este era uno de los momentos en el que se desataban esas fuerzas tan próximas a lo irracional, cuyas intervenciones enrarecían el orbe de lo real, su percepción y la comprensión del mismo:

—Pues, bien —dijo ella colocando sobre la frente de aquel el pulgar y el índice de su mano derecha, —penetra ahora en mi corazón y busca en él una imagen.

El joven inclinó la cabeza sobre el pecho y pareció dormir profundamente. [...] La hora, el lugar y los objetos que allí se presentaban, todo contribuía para dar a esa escena un carácter verdaderamente fantástico, y al contemplar aquel ser débil dominando con una influencia misteriosa al ser fuerte, al mirar a esa mujer envuelta en los largos pliegues de su flotante y vaporosa túnica, de pie y la mano extendida sobre la cabeza de ese hombre sometido al poder de su mirada, habríasele creído una maga celebrando los misterios de un culto desconocido (Gorriti, 1907: 140-141).

Ese efecto fantástico, de suspenso, de vacilación, se verá además reforzado por la ausencia de un final que se pudiera considerar resuelto en su totalidad. La extrañeza de lo allí acontecido quedará abierta a explicaciones de toda índole, pues la identidad femenina de la cual el «incorregible conspirador» será testigo, bien pudiera tratarse de la de una mujer real (con poderes mentales y una capacidad insólita para lo extrasensorial), una maga, un fantasma, o tal vez, una especie de ensoñación o alucinación.

A propósito de Juana Manuela Gorriti, y de ese modo con el que acostumbraba a esgrimir las energías de lo incomprensible, rozando o alcanzando a veces lo fantástico, Paul Verdevoye destacaría una serie de elementos, de los que ella solía valerse para acercarse a un terror forjado en dicha categoría estética. Entre ellos cabría señalar esa abundancia de lugares macabros, que simbolizarán «un territorio inquietante, donde coexisten el más allá y la realidad cotidiana» (Verdevoye, 1991: 120); la insistente presentación de la muerte, no como un hecho real (la muerte en sí nada tiene de fantástico), sino como presentimiento, que por el contrario sí poseería ese carácter extraño e inquietante que se precisa para este efecto; presagios que obran por

medio del sueño «sirviendo este de enlace privilegiado entre la realidad y la *terra incognita*» (120); el impulso hacia lo fantástico que se conseguiría con una alteración de la línea temporal, pues este tipo de transgresión puede enriquecerlo «con el estremecimiento causado por la evocación del pasado, o, mejor dicho, la añoranza que se apodera de nosotros cuando nuestro ser presente se proyecta hacia tiempos que no hemos conocido y que, sin embargo, existieron de alguna manera, y se perdieron para siempre» (121); o, más allá de la temática, el uso de ciertos vocablos específicos, que parecen destinados a perturbar al lector, provocándole ese sentimiento de desasosiego y angustia (fatal, fosfórico, espanto, agüero, fantástico, siniestro, sueño, presagio, mágico, sombra...); y, por supuesto, el recurso de una solución del misterio que no llega hasta el momento final de la composición, manteniéndonos en suspenso (pero, sobre todo, el de aquellos que ni siquiera entonces lo resuelven).

Volviendo a los ejemplos de la Generación del 80, de entre cuyos componentes, si destacábamos la figura de Holmberg lo hacíamos por ser una temprana muestra de la conversión estética (pregonera de la del modernismo en gran parte de sus planteamientos) de ese universo resultante de una racionalidad en crisis, hay que señalar que ni mucho menos es el único. Abordar con detalle cada uno de los casos, supondría adentrarnos en un estudio que probablemente desbordaría la extensión de la presente tesis. No obstante, haremos una rápida alusión a algunas de las obras en las que se abrirá la veda a este tipo de fuerzas, más espirituales que físicas, que nos involucran en la incertidumbre de lo percibido: amalgama de fantasía, de ensoñación, de las extravagancias de la ciencia y de un empuje de lo sobrenatural.

Así, referiremos la escritura de otra autora que se suele vincular a esta misma Generación, la de la argentina Eduarda Mansilla de García, eligiendo algunas de sus composiciones que encajarían dentro de esta corriente híbrida de materialismo científico y espiritualismo, desde la cual reverdecen con sorpresa los brotes de lo sobrenatural y, a causa de estos, los de una cierta suspensión, sin salida, en el ámbito de lo inexplicable. De 1883 son sus *Creaciones*, constituidas por un conjunto de textos disímiles, entre los que figurarán determinados relatos que bien podrían apuntar a lo fantástico. Prueba de ello, el titulado “Dos cuerpos para un alma”, donde las oscuras ciencias del armenio Zamei, acusado de ejercer un «arte demoníaco» (Mansilla, 1883: 134), ofrecerán una solución para que un hombre logre corresponder al amor de dos mujeres sin tener que renunciar a ninguna de ellas, consistente en animar dos cuerpos sin vida con el fluido

energético de dicho joven: «la vida que a ti te anima, puede, adelgazando su parte fluídica, llenar dos cuerpos, bastar a dos existencias», «Pero quedarás dependiendo hasta cierto punto del otro y no podrás tener nunca vida propia» (135).

Interesa también “El ramito de romero”, donde un estudiante de medicina, escéptico, «materialista rabioso» (Mansilla, 1883: 69) dominado por el deseo que en él suscita la perfecta belleza del cadáver de una joven, no puede evitar besarla: «mis labios se posaron amorosos sobre aquel brazo divino y perdí la conciencia de mi existencia normal» (70). A partir de este acto, por el cual la fallecida se incorpora de la mesa de disecciones, se iniciará el viaje de ambos —«Sentí que una fuerza extraña me levantaba suavemente, desprendiéndome de la tierra» (70)— hacia una región inmaterial y maravillosa, «a la región innota [sic], donde se elabora la naturaleza inorgánica» (70), totalmente insólita, dominio de revelaciones incomprensibles, en la que se romperá la linealidad temporal a favor de esa percepción anormal, simultánea, cíclica, de un tiempo sin pasado ni presente: «veíase allí de un modo sincrónico, el camino de la humanidad, en espirales ascendentes [...], retrocediendo en apariencia durante siglos, pero avanzando siempre» (75). Ese mundo incorpóreo, ideal, al que se llegará abandonando el alma —aunque el protagonista no alcance a hacerlo en su totalidad, pues será reacio a desprenderse del ramito de romero entregado por su amada: «ese poco de alma que te queda, vinculada a esas ramitas olorosas te dejan una luz que puede cegarte o darte mayor lucidez. Ya lo sabrás» (71)— prometerá la posibilidad de un conocimiento superior, de una especie de contemplación directa, extraordinaria, de las esencias:

Mira delante de ti el arquetipo de la forma en su más pura manifestación; escucha esa melodía típica, formada por la voz de la naturaleza inorgánica, los colores del prisma tienen aquí una armonía rítmica, los sonidos describen melodiosas curvas en el espacio; y en su curso modifican la materia inerte: aprovecha de esta ocasión para arrebatar sus secretos a la región del infinito (Mansilla, 1883: 72).

En el diseño de estas dimensiones extracorpóreas y etéreas concurrirán corrientes de diferentes procedencias, como las espiritistas de Flammarion —«vi caras amigas de seres muertos» (73)—, teorías de la reencarnación —«después de haberse encarnado una o más veces, iban ascendiendo a esferas superiores» (74)—, contenidos ocultistas implícitos en esa concepción armónica, unitaria, del mundo, o del hombre como microcosmos y parte de un «gran todo» —«¡Oh misterio!», «comprendí que mi ser se fundía en el gran todo y que el infinito me poseía» (79)—, o incluso concepciones sobre una idealidad *sobrenatural* de la propia creación artística —«Vi convertirse las

flores en seres animados y reconocí entre ellas, esas creaciones del poeta que [...] empiezan a vivir de una vida que aún no tiene nombre en las lenguas humanas, desde el momento en que el poeta les da la luz» (78)—; creación de esos seres, «hijos de la Fantasía y de la Inspiración» (78), cuya obra *ideal* requerirá una suerte de proceso de depuración, de aprendizaje, de iniciación hasta lo perfecto, que no dista tanto de aquel modelo de Arte elevado que perseguiría el modernismo en su búsqueda de una materialización sublime (bajo la unidad de idea y forma) de lo quimérico, de la Belleza:

De trecho en trecho, véase el césped alfombrado de multitud de corolas dispersas, cálices marchitos y aun flores secas: eran esas las imágenes de creaciones incompletas e informes, pues en el mundo de la Fantasía hay también esferas infinitas, y antes de completarse un ser, ha menester a veces, de más de una encarnación mental, si puede así llamarse al reflejo luminoso que da el poeta, al tipo ya existente en la naturaleza (78-79).

Realizada su comunión, inmaterializado, diáfano el cuerpo, con ese gran todo, y tras sentirse poseído por una inmensidad ilimitada, el estudiante regresará de aquello que si bien percibía desde la perspectiva de un sueño, de un estado cercano al trance quizás —«volví a tener conciencia de mi ser [...] ya no flotaba en el éter» (79)—, sus allegados y la ciencia lo presentarán como una consecuencia lógica en quien ha sido víctima de un ataque cerebral. Tal viaje, tal «excursión vertiginosa en brazos de aquel ser extraño» (82) interferirá sin embargo en el plano de la realidad cotidiana, causando en el protagonista una transformación: «el hombre nuevo que hay hoy en mí» (82). Dicho cambio seguirá operando en él, aunque lo haga ahora sin sobrepasar los límites de la normalidad: «si aquella revelación inaudita, semi febril [...] abrió un surco inllenable en mi ser, aquella convalecencia [sic] vino a revelarme verdades que ni siquiera sospechaba» (82). Esta serie de extraños acontecimientos precedentes a su despertar, esta apertura a otros modos de ver entonces experimentada, le ayudarán en este momento a abandonar su escepticismo inicial, su rabioso materialismo, aunque esta vez suceda no a favor de una apuesta por aquella espiritualidad vivida desde lo irracional, desde lo místico, desde lo sobrenatural o desde la fantasía, sino desde la que se define dentro de esa que se considera dimensión esencialmente humana: la de los sentimientos. Aceptándolos, aceptará también el amor, y con él, el matrimonio con aquella mujer que justamente le había entregado el ramito de romero antes de su vertiginoso viaje, del cual no se quiso desprender: «ese poco de alma que te queda, vinculada a esas ramitas olorosas» (71). El camino espiritual, cuando el día de su boda

vuelve a ver ese ramillete, parecerá desembocar ahora en un auténtico estado de gracia (ideal y glorioso sí, pero terrenal):

[...] mis ojos y mis pensamientos siguen solícitos dos manecitas blancas, que ligam afanadas con seda color de rosa, unas pobres ramitas secas de un verde ceniciento; me parece que vuelvo a soñar...

Una sonrisa hechicera, una lágrima en el azul de sus ojos! Magia suprema, luz celestial me ilumina: reconozco el ramito de romero. Los labios pronuncian la palabra *amor*! Y el corazón responde: *¡Inmortalidad!* (86-87).

Raúl Waleis, seudónimo del escritor argentino Luis Vicente Varela, nos ofrecerá una *Fantasía* publicada en Buenos Aires en el año 1880, con el título de *El Doctor Whüntz*, en la que se repite ese deslizamiento de saberes indeterminados entre lo sobrenatural y lo natural, entre lo material y lo espiritual, entre lo físico y lo psíquico, entre lo visible y lo invisible, para dar cuenta del misterio. Esclarecer los enigmáticos «fenómenos del alma» (Waleis, 1880: 5) que determinan esos actos realizados por la voluntad humana no a la luz de la astrología —el «cómo se manifiestan en nosotros los decretos de las estrellas» (2)—, sino a la de una nueva ciencia —«cómo se manifiestan en el hombre los decretos de los nervios» (2)—, y averiguando el secreto de ese *fluido*, según lo llamaba Paracelso, que los gobierna (38-39), arrastrará a este personaje a una serie de prácticas poco ortodoxas que se mueven hacia terrenos en entredicho, por rozar, o incluso traspasar, ciertos límites, hasta adentrarse en el campo de lo prohibido, de lo inmoral o lo macabro: «el Doctor y su discípulo se empeñaban en descifrar un misterio imposible, y no se apercebían siquiera del misterio que sus propios actos producían» (25). La descripción de su singularidad excéntrica —«absorto en sus estudios, y dominado del sublime egoísmo del sabio» (14), «tenía la sagrada intuición del genio» (14), «Quería que la revelación descendiera solo sobre su espíritu, y que, al sorprenderle, le encontrara dueño absoluto de sus secretos terribles» (14)—, unida a la marginación social que conllevará su rara dedicación (la cual, entre otras cosas, le exigirá la experimentación con cuerpos de criminales ejecutados), no hacen sino empujarnos constantemente a una percepción progresiva y envolvente de esa anormalidad que parecerá marcar la naturaleza de los acontecimientos. A este respecto, Hans, el verdugo —profesión heredada por imposición social, que lo convierte a él y a sus descendientes en una estirpe maldita (15), que en este caso buscará su redención (17-18)—, es justamente el encargado de proporcionarle los cadáveres y una de las pocas compañías con las que Whüntz contará en ese aislamiento. Su presentación

también será la de un individuo con una disposición especial para percibir lo que acaso no resulta tan evidente; algo que se hará en el marco de un pasaje de pronunciado lirismo, cuya visión impresionista nos mostrará, con cierta facilidad, esa comunión fugaz entre la luz, la sensorialidad plural, las percepciones y las emociones del sujeto, que asimismo nos sitúan ante una concepción armónica de la otredad y el yo. Ese espíritu intuitivo de Hans, preparado, como parece estarlo, para el ingreso de lo invisible, para una comunicación casi mística, en la que su subjetividad será receptora de esa fusión ideal entre lo sensible y lo suprasensible, no nos separa demasiado de aquella Unidad, de aquella armonía universal que, como ya lo hicieran otros, rebuscaban los modernistas en su relación, simultáneamente ontológica y estética, con el mundo, con las extensiones del misterio:

Era la hora del crepúsculo en un día de otoño. Las luces confundidas se reflejaban en aquel espíritu, preparado a todas las grandes manifestaciones nerviosas.

Como el arpa eólica vibra siempre armónica al más leve roce de la brisa, el alma de Hans sentía vibrar sus sentimientos a la más suave emoción.

La luz, la sombra, la palabra, la música, todo se reflejaba en su espíritu atribulado.

Aquel crepúsculo tranquilo, en que los arreboles del sol poniente se mezclaban con las trémulas irradiaciones de la primera estrella; la armonía lejana de los ruidos informes del día que pasa y de la noche que llega; la ciudad que comenzaba a encender sus mil luces, y las sombras de la campaña que él cruzaba envuelta en tinieblas, —todo, todo, tenía una repercusión misteriosa en aquella alma selecta (18-19).

Por otra parte, al filo de esa disección del alma humana que el extravagante doctor pretendía con sus métodos, surge el tema de la locura y con él, el cuestionamiento sobre esa posibilidad de poder llegar a tener un conocimiento auténtico de la realidad. Esta se nos prometerá confusa, invulnerable a una razón planteada como única clave de acceso, y probable punto de encuentro entre la irracionalidad del sueño, de lo patológico, de la ensoñación y de la vigilia; lugar, este, cuya indeterminación nos descoloca, enfrentándonos a ese tipo de incertidumbre que tan grata resulta con frecuencia a lo fantástico:

Todo cuanto habla [el loco] es ajeno a la razón... Pero [...] ¿quién nos asegura que ese insomnio constante, que nosotros le atribuimos, no es un perpetuo sueño de su alma o de su sistema nervioso? ¿No podría ser su delirio solo la fantasía del ensueño? Y si así no fuese, decidme, vosotros sabios de la tierra, ¿qué diferencia hay entre el loco que delira, al parecer despierto, y vosotros, que creáis las más insensatas quimeras cuando soñáis dormidos (4-5).

No obstante, esa originalidad oscura y transgresora, supuestamente superior, constitutiva del genio de Whürtz, que a veces nos trae sombras de la nigromancia aunque no fuese esta la clase de sabiduría que él buscaba, resultará a la postre insuficiente. Sus técnicas, aun siendo audaces, irregulares e insólitas, tan solo conseguirán dotar de movimiento a un cuerpo sin vida, pero no así de esa capacidad, esencial y desconocida, que pueda hacer que dicho cerebro inerte llegase a generar ideas o emociones: «Había buscado, en vano, la explicación material de los fenómenos que forman el conjunto de la existencia humana. Se había convencido de que los elementos físicos y químicos del organismo, no constituían la vida» (66).

Finalmente, si un misterio pertinaz, el fracaso de la ciencia y la impenetrabilidad probada de ciertos aspectos relacionados con la dimensión espiritual del hombre eran las constantes que convocaban los elementos de toda esta *Fantasia*, será justamente un enigma el que, muerto Whürtz, vaya a cerrarlos con las líneas del último capítulo; y lo hará de la mano y con el puño y letra de lo inmaterial, de lo que se confirmará inefable, indefinible, o inaccesible a la razón. Este misterio arreariado, habrá de serlo, tanto por el en un principio indescifrable epitafio que figuraría en su lápida, como por todo aquello que rodeaba a la autoría, casi sobrenatural, del mismo:

Si alguna vez hubiese penetrado allí un espíritu selecto, soñador y fantástico, de esos que, como Dickens, ven en la noche de Navidad la ahumada campana del hogar, poblada de celestes visiones, él habría tratado de descifrar los signos cabalísticos que, grabados apenas sobre la humilde lápida, le sirve de epitafio.

Nadie sabe quién escribió allí aquella frase formada sin palabras; si bien se comprende que ella concentra el sentimiento de una de esas almas que pasan, impulsadas por una aspiración sublime al infinito...

Cuentan los que guardan aquel sepulcro que en los últimos años un viajero desconocido llegó hasta él [...], oró fervoroso, y después besó conmovido la cruz bendita.

Le vieron inclinarse sobre el mármol de la tumba; permanecer algunos momentos en una labor misteriosa, y luego partir lentamente [...]. Cuando, al día siguiente, el primer rayo del sol brilló sobre la loza, una inscripción [sic] podía verse en ella, hablando al espíritu del creyente, con la muda elocuencia de todo lo que es vago, indefinido y sublime.

Era una frase musical de alguna balada de Chopin.

El viajero había querido consagrar, con aquel pensamiento indefinible, la última expresión de la ciencia del Doctor Whüntz: EL ALMA ES INFINITA, COMO LA ARMONÍA, Y COMO ELLA SE DILATA Y VIBRA, SIN DEJAR HUELLAS VISIBLES DE SU EXISTENCIA! (68-70)

2.2.2.2. La creación artística: un poder mágico entre lo racional e irracional, entre lo sensible y lo suprasensible.

Las potencias de lo irracional (aunque no necesariamente las de lo fantástico) iban a seguir haciéndose un hueco en esta nómina del 80, como las que darían vida y letra a algunos cuentos de Miguel Cané, en especial, aquel que el propio autor recogería en sus *Ensayos* (recopilación de artículos y cuentos escritos entre 1872 y 1876), “El canto de la sirena”, fechado en el año 1872.

En él volverán a confluir temas que ya veíamos interactuar como fuerzas superiores e incomprensibles en la composición de Holmberg “El ruiseñor y el artista”, de la cual hemos hablado con anterioridad, y que por otra parte resultarían más que caras al modernismo; concretamente, las fuerzas de la irracionalidad del Arte: un arte ideal, multidisciplinar, concebido desde esas comuniones sinestésicas, convertido en esencia, y misterioso puente entre lo sensible y lo suprasensible.

Si en aquel caso era el canto de un ave (la Belleza sublime y esquiva del mismo) el *discurso* que se intentará decodificar y reproducir a través de la expresión artística, la misma función tendrá en Cané el de la sirena (identidad que de por sí nos remite a lo irreal, a lo imaginario, a una seducción *estética*, pero también a lo fatídico).

En el contexto de una época como esta, determinada por el positivismo, la búsqueda de un lenguaje poético, armónico, transido de correspondencias capaces de apresar ese tipo de realidad apenas intuita, exigirá la exploración de territorios que se consideran inexistentes o prohibidos para quienes abrazen el materialismo, la exclusividad científica, o las limitaciones de una lógica racionalista. Mientras que la intervención de lo sobrenatural y un protagonismo concedido a los poderes ocultos constituían aquellos canales irracionales que, según habíamos indicado, hacían posible el acto de creación en el relato de Holmberg, en “El canto de la sirena”, dicha irracionalidad tomaría forma a través de la locura (asunto que con frecuencia se presenta indisoluble del de la inspiración, de la manía, o de la genialidad artística).

Su propio autor, Miguel Cané, en algunas de las páginas de aquellos recuerdos personales que daban cuerpo a su *Juvenilia* (1884), en las que rememoraba a uno de los condiscípulos de su época de estudiante —«De una imaginación dislocada, por decir así, nerviosa, estremeciéndose en una gestación incesante de sueños y utopías, vivía lejos de nuestro mundo normal, fácil, claro», que «Fantaseaba como un

maniático» (Cané, 1884: 11-12)—, confesaría haberse inspirado en él a la hora de construir aquel personaje que sucumbiría al *canto de la sirena*. Broth, que así se llamaría en la composición, parecía estar tocado por esa misma extraordinaria y oscurantista *rareza* que su compañero:

[...] cuando recuerdo, vagamente y sin detalles, su confusa concepción de la vida de un médico en plena edad media, creyente en la magia de todos los colores, asistente asiduo y convencido al sabatt, inventor de un palo de escoba más ligero para llegar primero, fabricante de homúnculus (no había por cierto leído a Goethe aún), discípulo de Alberto el Grande, cuando recuerdo esas creaciones enfermizas de su imaginación, me persuado que había nacido para seguir con brillo la tradición de Hoffmann o Poe (Cané, 1884: 13).

Pues bien, justamente a partir de una lectura de Poe en la cual se cuestionaba cómo podría ser la canción que cantaban las sirenas, comenzará la iniciación *maldita* de Broth en el arte, impelido por un anhelo obsesivo de lograr reproducir, con las notas de su violonchelo, aquel canto que excedería la naturaleza de lo humano. Así seguirá también la incomunicación, la soledad —«vivía solo, aislado», «Lejos del mundo como vivía, jamás le hablé de él, ni pretendí lanzarlo al torbellino social» (Cané, 1877: 45)—, la renuncia a la normalidad, su condenación a la locura: «fui invitado a visitar un manicomio [...]. Ese desgraciado que toca el violonchelo, me dijo el profesor, es el maniático más poético que he conocido» (47-48).

Aunque en un principio descreído, Broth hubiera puesto en duda la existencia de esos seres mitad pez, mitad mujer, a quienes veía como un mero producto de la ensoñación de los marineros que, impresionados por «la armonía de la naturaleza y en la imposibilidad de darse cuenta de ese fenómeno admirable» (Cané, 1877: 44), habían dado cuerpo y vida a «ese atributo armónico de lo creado y formado esas deliciosas voces que salen del medio de las ondas espumantes para atraerlos a las grutas misteriosas» (44), no renuncia a profundizar en ese hecho magnetizador, hasta averiguar qué verdad subyace bajo esas formas fantásticas que habían sido creadas por la sugestión, por la imaginación del hombre, ante una realidad poética que, como la del misterioso océano, había sido capaz de excitar su espíritu:

[...] en el fondo de toda leyenda, de toda tradición, hay siempre una base invariable de verdad. La leyenda es como la madre tierra: quita las capas de arcilla, greda y aun calcárea y encontrarás la base granítica. El espíritu humano, que vive del universo, no puede crear más de lo que existe. Los pintores representan en todo la naturaleza y lo que es posible ver, por lo menos en principio; el poeta, ese pintor aéreo, no puede encontrar en un algo que no existe en él, las inspiraciones de su obra (Cané, 1877: 42).

La conclusión de esa entrega absoluta a un arte también absoluto, *ultraterreno*, parece ser la del pago inexorable de un precio en el orden social, personal y vital. El de Broth significó el abandono de la normalidad, la permanencia en el aislamiento, el extravío, y la definitiva pérdida de la cordura (como lo había sido la de la propia vida de aquel Garcín, inmolado por su persecución artística del Ideal, que Darío nos daba a conocer en *El pájaro azul*). Sonaba por fin una extraña música que nuestro lúcido demente, abrazado «a su instrumento como la barca en que vogara en el delicioso mar del infinito» (48), había logrado arrancar, extasiado, alejado del mundo, a la voz de las sirenas:

La música seguía, tristísima y suave, como una de esas melodías que se creen oír durante los sueños de las noches de verano. Era rara; no había oído nunca nada análogo. Tenía algo de la balada de los pueblos primitivos y al mismo tiempo se parecía a algún murmullo oído en el silencio de la naturaleza, durante las horas de reposo. [...] allá en lo íntimo de mi corazón, bendecía al cielo que tan dulce locura había enviado al querido hermano de mi corazón. [...] Es el canto de la Sirena (48).

Un desenlace funesto para quienes se acercan, con ese afán de conocimiento, a los poderes irracionales adivinados en el arte; para los *raros* espíritus —«Broth [...] tenía para mí una aureola de genio sobrehumano» (46)—, con la igualmente *rara* capacidad de percibir una realidad extraordinaria y oculta, a la que también se descubrirían conectados: «los hombres que tienen ese huésped sublime, viven lejos del mundo, bebiendo las inspiraciones en las sensaciones misteriosas de su ser interno» (47). Condición que, por otra parte, nos anima a pensar en aquella un tanto *maldita*, que el propio Cané describiría en una de sus composiciones de ese mismo año 1872, expuesta bajo la forma de confesión atormentada. En ella descubríamos un alma desterrada, solitaria, que no hallaba su lugar, ni afinidad alguna entre los hombres, y a la que se percibirá como la de un anciano «sin energía para abandonar un mundo que lo rechaza» (Cané, 1877: 15):

[...] quién quiere entrar en mi alma?
Quién quiere hacer el sacrificio de arrojar a ese abismo y arrancar de allí el monstruo que me envenena?
Es un sufrir continuo, un eterno combate en que no hallo ni paz ni reposo.
Si tengo alma, mi alma está maldita.
[...]
Qué represento yo en la humanidad? Sirvo para los demás? Odio a los hombres, porque son imbéciles. Sirvo a mí mismo? [...] Todo es sarcasmo en la vida [...].
Edgar Poe murió entre el barro pútrido de una calle pública... y qué espíritu!
Lamartine, decrepito, despreciable, murió en su cama...

Byron y Musset, murieron en el infierno!
Y tú, idea excelsa, único destello puro de una hoguera corrompida, irás a morir
en el último y más imbécil de los hombres!
Maldita sea la vida! (Cané, 1877: 15-18).

Aquella música (como la traducida del encanto y canto de sirenas) de la cual Cané afirmaba ser, de entre las artes, la que podía «entrar en el alma y depositar allí el sentimiento de la belleza sin que turbe su límpida impresión la grosera materia» (1877: 29), «armonía panteística» (228) que eleva el espíritu «sobre la vida positiva» (228), y una puerta a la irracionalidad, pues bajo su influencia «Se sueña, se habla con esas mentidas fantasmas que pueblan la imaginación en los delirios de la noche» (120), volvería a convertirse en un propulsor de lo irreal en “El arpa del bosque” (1879), de Carlos Olivera. Representada en esta ocasión por la melodía de un mirlo, asumiría la función *mágica* de ese tipo de lenguaje preparado para conectar lo terrenal y lo empíreo, la cualidad del arte y lo infinito, consiguiendo esa síntesis armónica que de nuevo iba a dirigir un foco hacia el modernismo.

Esta idea suprema de la expresión musical como bisagra entre la Belleza y el misterio que moverá, empujada por la fantasía, las puertas a lo trascendente, llega a hacerse recurrente en Olivera. De entre las muchas ocasiones en las que dicho autor encontrará en la música, armonizadora del alma y de las cosas, ese cebo con el que los espíritus sensibles morderán también la infinitud y la esencia de un conocimiento de estirpe divina, podríamos citar su poema en prosa, precisamente titulado “La música” (1877), o relatos como “La danza de las brujas” (1880) —el sonido, por ejemplo, de un violín, nos permitirá pasar «de este mundo vulgar de todos los días al mundo de los sueños y de las visiones esplendorosas» (Olivera, 1887: 61)— o “Glünch”, recogidos ambos en *En la brecha* (1887). Esta última obra mencionada era una miscelánea de escritos realizados entre los años 1880 y 1886, que comprendía tanto ejemplos de su prosa literaria, como anécdotas y cuadros de sociedad, necrológicas, biografías o artículos de crítica social, espectáculos y política; nada extraño, teniendo en cuenta su dedicación al periodismo.

El motivo de la creación artística iba a unirse en *Glünch* al de la ensoñación, al de lo revelado, al de lo desconocido, al de la umbrosa psiquis, al de la locura o la clarividencia, y al de esa clase de desenlaces borrosos con cuya interpretación poliédrica permaneceríamos presos en una arquitectura muy cercana a lo fantástico.

Glünch, un violinista de origen impreciso y enigmático —«[Soy] de cualquier parte, [...] un misterio» (Olivera, 1887: 82)—, como enigmática parecía también su condición —«Lo habéis dicho, respondió Glünch, creo ser *lo desconocido*» (83)— discutirá con el compositor Ricardo Wagner sobre cómo habría de ser la música, el arte, que nos permitiese el conocimiento y la vivencia de ese Todo casi místico, universal y armónico, arrebatados en un éxtasis, desligados de las ataduras de la consciencia, la normalidad y la lógica: «decidme si esta música no os sumerge en el mundo de los sueños, el único en que, según vos mismo, es posible la *plena clarovidencia* [sic] (88-89).

Ese trance artístico, que imagináramos inefable, se nos contará a través de un lenguaje sensual y sensorializado, con pasajes impresionistas —«[La música], lo mismo que la literatura, puede servir para expresar los más intangibles pensamientos, los matices más pálidos, las imágenes más impalpables y fantásticas» (88)— y momentos también de un expresionismo con el que la palabra literaria de Olivera (delegada del sonido *divino* de aquella pieza musical interpretada y creada por Glünch, y todo un exponente de esa *traducibilidad* entre diferentes artes: arte concebido en términos sinestésicos, del que los modernistas eran devotos), engendraría un mundo de imágenes agitadas, de turbulencias ensoñadas, alucinantes, prácticamente fantasmagóricas, que diluían al ser con la propia escena que él mismo creaba. Antes y durante la ejecución al violín de su fantasía *Fuego fatuo*, se nos hará partícipes de ese grado de elevación sobre lo contingente, de irrealidad y hasta de enajenación mental —«¿Quién me dicta las extrañas combinaciones, quién me murmura al oído los maravillosos poemas que luego traslado a la tela de mis cuadros sinfónicos? —¡La locura! Gritó Wagner» (84)—, que parecen ser necesarios para la inspiración, para la genialidad y para el logro de lo poético (concebidos, todos ellos, desde la perspectiva de una Belleza plástica, pero además ontológica). A este respecto, los principios expuestos por Glünch no tienen desperdicio. Transcribiremos a continuación una buena parte de ese proceso de arte *visionario*, que requiere soledad, nocturnidad, emoción, ensoñación, fantasía, apertura sensitiva, cierto delirio, un abandono de la lógica, y esa capacidad para distinguir las brechas que nos internan en una realidad fugitiva, oculta, más allá de la evidencia:

De noche, cuando el tumulto de las gentes y las cosas ha dejado a mi alma en completa libertad, siento despertarse dentro de mí una actividad tan sobrenatural, un ansia tan poderosa y tan insaciable, que el sueño huye de mis párpados, y en mi cerebro se suceden las escenas más lujosas en colores extraños y figuras ideales, que

arrastran largos ropajes blancos, y se pierden sucesivamente como las notas fugitivas de un poema que el viento trae de regiones lejanas.

Son visiones que pasan por el fondo azulado [...] y que me miran y sonríen, llenándome de esperanzas insensatas, que generan en mi espíritu una como fiebre intensísima, obligándome a buscar alguna cosa para calmarla. Entonces tomo el violín, y el arco vibra, y corre, y pasa como una culebra sobre las hojas verdes, deslizándose de una manera que a mí mismo me da miedo (Olivera, 1887: 83-84).

Y así es la visualización, nota a nota, objeto a objeto, ser a ser, de ese mundo *intercomunicador* seducido por la imaginación, que promete pactos con lo sobrenatural:

Llegado a aquel punto, el arco se fundía con el violín, el violín con el músico, y el músico con todo lo circundante, en una especie de esfumado fantástico que cambiaba por completo la escena, para presentar la imagen vaga, indecisa, pero tangible, de un campo de muertos.

El viento seguía gimiendo, las hojas cuchicheaban misteriosamente, y la soledad y el terror ibanse apoderando del espíritu inquieto, abierto a las emanaciones de lo sobrenatural. Acudían presurosos, como evocados, todos los recuerdos, ideas y sentimientos, ligados a aquella situación especial, y el pensamiento quedaba ligado al encanto como Prometeo a su roca del Cáucaso.

Hasta allí, el músico no había empleado más que penumbras, y sombras de sonidos, jirones como de rumor lejano: pero luego se sucedían notas tangibles, [...] el oído amedrentado, percibía voces como de amplios ropajes [...] *Los muertos vestían sus sudarios*; oíase el crujido de sus mandíbulas peladas, [...] el andar mesurado y solemne de los fantasmas, y el ruido de sus pies sobre las hojas secas del camino. [...] matizando todo, combinando y variando al infinito los diversos ruidos de la noche solitaria y del osario removido, oíase siempre el silbido vibrante y misterioso del *fuego fatuo*, describiendo círculos perpetuos, torbellinos de luz que morían para nacer de nuevo, como los seres de una creación fantástica... (Olivera, 1887: 89-91).

A pesar de este paseo sepulcral, en el que el sujeto, la naturaleza, la fantasía y la música se funden en un único momento de embriaguez creadora, que desde luego nos sumergen en la irracionalidad, en esa dimensión —poetizada— de lo imaginario, el desenlace del relato será el que muestre una mayor confusión de planos entre lo real y lo irreal, pues la entrevista entre Wagner y el compositor de *Fuego fatuo*, así como el hecho mismo de creación, se insinuarán como sucesos que no acontecieron sino en la mente del músico alemán, víctima de una situación febril. De nuevo, el sueño vuelve a ser revelador. Únicamente a través de él se accederá al conocimiento de ese Arte esencial, *sobrenatural*, sublime, asumido en este caso por Glünch, quien creía «ser *lo desconocido*» (83), y a quien quizás veamos como proyección o desdoblamiento ideal, irreal, *fantasioso*, de ese Wagner solamente lúcido bajo tal estado de delirio, puesto que su música ordinaria, la surgida en la normalidad y sin una pérdida de la consciencia, no es «el más puro altar donde pueda quemarse el incienso de la poesía» (88), sino que

simplemente «no es música», «¡Es todo a lo más un golpear insensato, un poema de sordos» (85).

Hay además un tercer personaje, el representado por el médico que lo atendería tras recobrar el conocimiento, cuyo punto de vista científico añadirá, junto con el de los allí asistentes, una perspectiva diferente, llamémosla desmitificadora, a esa explicación de los fenómenos que de pronto devendría racional; no sería mística, sobrenatural, la embriaguez que había llevado a Wagner a la cima, a la lucidez, sino humanamente, naturalmente, etflica:

—Creo que la fiebre cesa, murmuró aquel. ¡Mirad! Vuelve en sí.

En efecto, Wagner abrió lentamente los ojos [...] y preguntó:

—¿Dónde está Glünch?

—Es el nombre con que ha estado delirando, dijo el médico al rey. Y volviéndose a Wagner le dijo con dulzura:

—Glünch no está. Pensad bien, debe ser un sueño vuestro.

—Puede ser, contestó Wagner. Pero si ha sido un sueño, ¿quién ha estado tocando en ese *Stradivarius*?

Los circunstantes miraron hacia la mesa que el autor del Tannhauser señalaba con su mano derecha. El médico largando una carcajada, replicó alegremente:

—¡Si eso no es un violín! ¡Es una botella de *Kirsch* que sin duda habéis vaciado sin fijaros! (91)

2.2.2.3. El forcejeo psíquico, la captación estética de la revelación: sueños, locos, visionarios, mística Belleza.

García Mérou, recordando las personalidades disímiles que mostraba aquel grupo de asiduos a las reuniones del Círculo Científico Literario y a las inolvidables comidas de La Bohemia, de Carlos Olivera en concreto, había destacado justamente ese pronunciado apego suyo a lo sobrenatural o a lo fantástico. Una devoción, esta, presente desde los comienzos, tanto en la esencia de sus propios escritos como en la fidelidad demostrada a Poe, «genio misterioso y turbador, lleno de sorpresas y de extravagancias» (García Mérou, 1973: 181), de cuya obra, por aquel entonces, dicho autor se convertiría en un auténtico introductor y difusor, gracias a las numerosas traducciones que llevaría a cabo de gran parte de su producción literaria:

Olivera empezó escribiendo cuentos fantásticos y baladas en prosa, que publicaba en *El Nacional*, atribuyéndolas a un imaginario poeta alemán llamado *Ludwing-Klein*. Después se apasionó de Edgar Poe y lo puso de moda entre nosotros. [...] Un día conoció por las traducciones de Baudelaire, al poeta desgraciado de *El*

Cuervo, y buscó el texto original, para saborearlo mejor. Desde entonces se hizo *Poesiano* (García Mérou, 1973: 181).

Con fecha del año 1877, podríamos hacer mención de otros dos de sus cuentos, en los que esa clase de energías que se adentran en una dimensión ajena al ámbito de lo racional se canalizarán también a través del fluir onírico: “Wadenak” (subtitulado como “Fantasía”, en el que el sueño, acompañado de una cierta impregnación estética orientalista y exótica, servirá al protagonista como juego de evasión, de *rectificación* subjetiva de una realidad no deseada, imaginando la muerte de la mujer por la que fue despreciado) y “Clotilde” (sueño, que en este caso operará como un vehículo psíquico, de revelación, a través de premoniciones, de estados alterados a medio camino entre la vigilia y la no consciencia, de la visualización de sucesos acontecidos a distancia, o de la propia condición de Clotilde, especialmente dotada para este tipo de percepciones extrasensoriales).

Existe asimismo otro modo con el que Olivera concibe y da forma estética a la irracionalidad, presentándola como un fenómeno de desviación con respecto a esa realidad positiva, acotada por la ciencia. Si acudimos de nuevo a aquella miscelánea de textos heterogéneos que conformaban el volumen de *En la brecha (1880-1886)*, podríamos hablar de “El hombre de la levita gris” —el desvío de la normalidad vendrá determinado por una locura que es fruto de un experimento científico: «Este encéfalo ha sido trabajado por mí, a fin de hacerlo el asiento de una *locura* profunda» (Olivera, 1887: 32), mientras que lo sobrenatural se utilizará como un agente impulsor de este camino hacia la enajenación: «ciertas circunstancias que podrían contribuir poderosamente al éxito que buscaba [...] debían ser el carácter *extraño, amenazador, silencioso y aparentemente sobrenatural*» (36), elementos que por considerar presentes en las obras de Gautier o de Poe, se las regalará a su víctima, con el fin de sobreexcitar su imaginación e ir debilitando su cordura, su percepción de lo real—; de “Los muertos a hora fija” —el componente que transgrede y sobrepasa el plano del saber científico será la capacidad *adivinatoria* de un enfermo para determinar la hora exacta de su muerte: «Hay una multitud de fenómenos en medicina, de los cuales no tenemos todavía ni la sombra de una explicación» (Olivera, 1887: 142)—; o de “Óscar Knoblauch” (un *raro*, para la sociedad, y un anormal, un extraviado, un irracional, un enfermo, desde el punto de vista médico, aunque su mal sería ese, tantas veces referido, *mal metafísico* que lo conducirá al suicidio: «Los que hayan leído a Shopenhauer, pueden imaginarse el

génesis de la demencia de Óscar. Era un enfermo del *mal del siglo*» (Olivera, 1887: 156).

Igualmente en otro de los miembros de ese Círculo Científico Literario, García Mérou vería una buena representación de «la fantasía hoffmánica, diabólica, macábrica de un soñador de la familia de Edgard Poe» (García Mérou, 1973: 106), con predilección por lo extravagante, por las potencias oscuras de la locura y de la mente humana, y por esos ambientes lúgubres generadores de un terror acrisolado entre pesadillas espectrales. Se trataba de Carlos Monsalve, quien en sus primeros cuentos reunidos en la publicación del año 1881, *Páginas literarias*, ponía su imaginación al servicio de estos territorios hollados por la irracionalidad, con la intención expresa de alcanzar «la suprema aspiración del arte: lo bello en todas sus manifestaciones» (Monsalve, 1881: 7); un arte al que él consideraba todavía «en el período de la infancia: [pues apenas] balbucea su lenguaje de armonía» (8).

En dichas *Páginas literarias* figuran auténticos prodigios de esa confusión entre la realidad, el sueño, la alucinación y la demencia, como el relato titulado “La botella de champagne”, cuyo final se cierra en falso con la incertidumbre sobre la naturaleza exacta de aquel delirio vivido por el protagonista —«en mi alma quedó una duda: ¿Fue sueño o realidad?» (Monsalve, 1881: 18)—: un suicida, a quien la botella de champagne encontrada en el río al que pretendía arrojar, salvaría de la muerte.

Tal botella se presentará primero como ese objeto normal, cotidiano (aunque también privativo y lujoso), que lo ayuda a evadirse de su sórdida y mísera circunstancia vital: «hambre ¡fantasma terrible que arrastra al individuo al vicio, al crimen, a la tumba» (9), «Al verterlo [el champagne] dentro de la copa [...] pareciome que derramaba una cascada de topacio en un cáliz de diamante, y al apurarlo creí degustar el néctar de la felicidad» (13); después, sobrevenido un estado de semiinconsciencia tras haber ingerido el alcohol, el mismo objeto se convertirá en ese «hombre disfrazado de botella o más probablemente una botella disfrazada de hombre» (15), que ha de conducir al protagonista por una insólita geografía —«que no sé si era de ese mundo o de otro» (15)—, a la cual arribaría nadando «en la inmensidad de un mar fantástico» (14) y perseguido por el espectro del suicidio. El bosque con el que se encuentran —su representativo centro— será una muestra más de ese inquietante traspaso de fronteras entre la otredad y el yo, entre el objeto y el sujeto, entre lo

inanimado y lo animado, consiguiendo adentrarnos en la *extrañeza* que provoca esa interacción con un espacio irreal, digamos siniestro, bien *psicologizado*, bien simbólico:

Un huracán continuo, como el de las pasiones, reinaba en aquella selva. Produciendo rumores indefinibles; los troncos de sus árboles parecían hombres petrificados y su ramaje sostenía hojas informes, de brillantes colores en la parte superior, pero agitadas por el viento, dejaban ver la segunda faz, semejante a un andrajo: repugnante y monstruosa. [...] todas [las plantas] parecían poseídas de las mismas pasiones y afecciones de los hombres. [...] titilaban gotas que no eran de rocío, ni de resina, sino que más bien parecían lágrimas, lágrimas de dolor (Monsalve, 1881: 16-17).

Finalmente, tras alcanzar el borde de un precipicio profundo e insondable, en cuyo fondo se divisaría una sombra «tan inconcebiblemente negra, que oscureció las mismas tinieblas del antro» (18), su guía volverá a recuperar la apariencia de un objeto: el de esa botella que era, pero poseedora ahora del don de la palabra y del de la revelación. Justamente ella hará sabedor al suicida de que aquel espanto vivido no se correspondería sino con la *corporización* de su propio interior; el turbador bosque: la representación de su mundo; el abismo de abigarrada oscuridad: la imponente forma de su conciencia.

Tal como anunciábamos, una vez se despierta horrorizado, constatará efectivamente la existencia de una botella vacía y rota debajo de la mesa. Si bien es cierto que ese episodio delirante lograría intervenir en la esfera de la normalidad cotidiana del protagonista efectuando un cambio en ella —«La idea del suicidio no volvió a halagarme» (18)—, la exégesis de lo acontecido, sueño o realidad, quedará prendida a la duda como un velo que todo lo nubla.

Tampoco el misterio adoptará una vía única en otro de los relatos pertenecientes a esas *Páginas literarias*, que con el título de “Historia de un paraguas”, tal objeto descubierto en la caja mortuoria de una fosa común, se presentará como la causa ocasional e inocente de todos los infortunios que afectarán a los personajes. En torno a ese enigmático paraguas actuarán las fuerzas de la física, de lo natural (en este caso, la electricidad de una tormenta), las de la oscuridad de la mente humana (la locura), o incluso las de lo sobrenatural, pues un rayo con *inteligencia* parece haber grabado sobre una tira de papel las órdenes de ese acto que desencadenaría la consecutiva serie de desdichas: «órdenes imaginarias de una personalidad más imaginaria aún» (Monsalve, 1881: 103).

En “El Gnomo”, por otra parte, se repetirá ese intento de acceso a una realidad oculta, irracional, profunda, esencial y primitiva, que iba a ver en el sueño un canal para la revelación: «la escritura es el signo de la idea como el sueño es el jeroglífico de la vida. ¿Quieres interpretarlo?» (Monsalve, 1881: 189). Este proceso será abordado a partir de prácticas, bien interpretadas a la luz de la fisiología (mesmerismo, magnetismo, hipnosis), o bien a la de aquello que «tiene algo de cábala, algo de sortilegio, algo de nigromancia» (182), equivalente a «una caricia de vampiro a su presa; una conversación de bruja con un poseído del espíritu maligno» (182). Esa propuesta transgresora, no del todo ortodoxa —«Entré a la pieza furtivamente, con el sigilo del que se prepara a cometer una mala acción» (185)—, de penetrar en la mente, o *espíritu*, de un hombre con el fin de adivinar sus pensamientos, acabaría sacando a la luz realidades de semejante hermetismo, de semejante oscuridad:

El gnomo ha descornado el velo ante mis ojos y me ha mostrado los abismos, los profundos y tenebrosos abismos; ha evocado a los genios que conocen los secretos de la naturaleza y ha transformado todo lo bello que me rodeaba en estas ruinas miserables [...]. Todo me parece oscuro e indeciso; los contornos de las cosas, vagos como las fábulas en que ocultaban la verdad los hombres de las épocas primitivas. El fondo de lo que veo escapa a mi inteligencia; no distingo más que la *forma*, así como en los cuerpos no transparentes solo es posible ver la superficie. [...] El gnomo, descubre entonces una lámpara que tenía oculta. La reconozco: es la lámpara de Psiquis, que indudablemente le ha sido robada por este demonio (Monsalve, 1881: 190-196).

Además, Monsalve redundaría en la exploración de ese mundo esotérico que nos remite a la reencarnación, a la transmigración de las almas, o a aquellas doctrinas con las que Camille Flammarion defendía la presencia de vida humana en otros planetas, a los cuales, una vez concluido su ciclo en un lugar determinado, las almas viajarían para continuar con las sucesivas fases de su existencia. Todos estos planteamientos nos volverán a situar ante ese conocimiento híbrido entre la fantasía, la espiritualidad y la ciencia, dotado quizás para resolver misterios inherentes al hombre, a los que la razón no llega. Construidos a partir de estos conceptos, podríamos hacer mención de algunos relatos de este autor, como el protagonizado, en “De un mundo a otro” (1879), por el extravagante —visionario o loco— sabio Pánax (el hecho, en cierto modo *fantástico*, que supondría la traducción de un manuscrito escrito en sánscrito, por alguien que, como el doctor que la lleva a cabo, desconocía la lengua, solo podría explicarse en este caso a través de la metempsicosis), o “El dragón rojo” (1879), a cuya irrealidad contribuirán ese exotismo aportado por los escenarios de la India y del mar de

China, así como las sugerencias filosóficas de inspiración budista relativas a la reencarnación.

En el caso de Eduardo Wilde (otro de los escritores de la Generación del 80, del que ya nos hemos ocupado), habría que recordar aquel efecto de confusión de realidades, de *fantasticidad*, favorecida por su perturbador lirismo, el cual, ayudado de metáforas, metonimias, personificaciones o cosificaciones, sinestesias y un número nada despreciable de imágenes audaces, podía hacer surgir de repente la extrañeza en un entorno cotidiano, poniendo a ambos en convivencia y logrando esa fusión de planos de lo real y lo irreal, de lo imaginado y lo objetivo (según sucedía en determinados momentos de algunas de las composiciones de su *Prometeo & Cía.*). Además, a la hora de multiplicar las posibilidades de lo real, veíamos igualmente que no eran pocas las cesiones que Wilde hacía a la imaginación —«imaginación, que hace hablar a los muebles, a los paisajes y al silencio mismo, teniendo en cuenta la aptitud de los objetos para suscitar ideas» (Wilde, 1899: 212)—, así como a concretos estados febriles —«todo llegaba a Tini como si viniera de otro mundo, y su cabeza desvanecida poblaba fantasías increíbles ese cosmos de sensaciones» (Wilde, 1899: 66)— o de semiinconsciencia y duermevela: «adormecido a medias [...]; pasar la noche en ese estado de percepción oscura, no sabiendo quién es uno mismo [...], juntando tiempos separados y ajustando hechos sin posible ensambladura» (Wilde, 1899: 137).

Otra de las piezas incluidas en ese *Prometeo & Cía*, añadiría a este juego con la irracionalidad, la de un hecho tan extraordinario como el que apuntaba a ese fenómeno de separación entre el alma y el cuerpo, y a la disociación final y definitiva de cada uno de ellos: «yo, sin alma, me levantaré mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida, viviendo de prestado y gestionando mi bocado de pan con cuerpo vacío» (Wilde, 1899: 78). Nos referimos a “Alma callejera” (1882), una suerte de viaje astral (vagabundeo, en este caso, por las travesías, pasajes y viviendas de la ciudad nocturna), sobrevenido por un deseo erótico, que culminaría con la posesión, con la encarnación de esa entidad espiritual errante en la mujer amada: «una aspiración la absorbe y la instala dentro del seno más querido [...]; allí estará [mi alma] mezclada con la sangre [...], recorriendo sus nervios y viajando de su corazón a su cabeza» (78).

Hay que decir, además, que este impulso de abandonar el cuerpo e iniciar una «ruta a través de las penumbras fantásticas», viajando «a favor de la noche y del silencio» (77), tendrá lugar justamente en una circunstancia privada de luz, pero no de

humedad —«sale [...] y se va a la calle semi-oscura y húmeda» (77)—, lo que nos trae a la memoria ese poder que el agua parece ejercer siempre sobre Wilde. La presencia acuática en sus múltiples formas y manifestaciones (trátese de rocío, lluvia, lágrimas, ríos, mares o humedad) suele ser un desencadenante que, casi sin excepción, abrirá las puertas a ese tipo de realidad *desnaturalizada*: realidad sin apenas residuos de objetividad, incompatible con una lógica ordinaria, y de un intensísimo lirismo. Era aquel mundo subjetivado, introspectivo, ideal, imaginante, psíquico, espiritual, onírico y tan dado a lo sobrenatural que, según exponíamos con anterioridad en el apartado relativo a esta obra, brotaba con la lluvia en varias de sus composiciones. Así lo contemplábamos en aquella cuyo título se correspondía exactamente con ese mismo nombre de “La lluvia” (1880), aunque también eran ejemplo de ello “Literatura familiar” (1882), “Utilidad de la desgracia” (1884), “Autógrafo” (1887) o “La primera noche de cementerio” (1888).

Una experiencia como esta ya se esbozaba en otros momentos del autor (“Literatura familiar”) en los que su sensibilidad, su fantasía, a la par impresionadas por la Belleza y el misterio, y respondiendo a una comunicación *mágica* entre un entorno casi animista (empatizante y humanizado), lo desplazarían, *extáticamente*, hasta territorios más etéreos que terrenos:

Y mientras tú meditas alejada del mundo [...] yo tengo lástima de mí mismo por el tiempo que paso perdido sin contemplar tu belleza ni oír los secretos de tu alma. [...] Oigo el viento que silba y los gritos que lanzan las veletas de los edificios vecinos [...] ¡cómo llegan sus ecos tristísimos a mi oído y cuántas aflicciones cuentan a mi alma! [...] y mi pensamiento pone en las vibraciones de sus láminas encorvadas, la traducción de tus martirios y las secretas palabras misteriosas con que tu boca me llama en el silencio de la noche.

La esencia de mi ser vuela por los aires, a la par de los ruidos que ellos propagan, busca el camino de tu morada y transformada en esas resonancias vagas que pueblan el espacio en la noche dormida, va temblorosa a reposar en tu oído anidándose allí tiernamente (Wilde, 1899: 75-76).

Sin embargo, parece haber una diferencia sustancial entre la irrealidad de esos dos *vuelos* espirituales. Si el que surgía en este fragmento extraído de “Literatura familiar” sería susceptible de calificarse como el resultado de una vivencia poética (emoción, divagación, ensoñación) desde la que ese sujeto lírico haría suya la realidad, en el caso de “Alma callejera” convendría quizás hablar de experiencia mística, ontológica, ya que podríamos interpretar tal desprendimiento del alma no como algo figurado o metafórico, ni como un arrobamiento fantasioso, sino como un hecho

efectivo, como una anécdota que ni siquiera extrañará, a pesar de su anormalidad, al sujeto que la protagoniza, al cabo de la cual cuerpo y alma seguirán llevando vidas independientes: «El tópico amoroso [...] de entregar el alma y la vida a la persona amada deja de ser en este relato expresión subjetiva para convertirse en realidad objetiva» (Luna, 2002: 123). Antes de adentrarse en aquel cuerpo, del cual ya «no se moverá nunca» (Wilde, 1899: 78), asistiremos, con el propio Wilde a ese torbellino previo, a esa multiplicación, a esta intersección de realidades y entidades:

No puedo dormir; mi alma se sale del cuerpo y se va a la calle [...] escondiéndose como si tuviera un paquete de intenciones ocultas debajo del brazo [...]. Mi alma viaja [...] como un capullo oscuro que va delante de los ojos y se pega cual sombra a los objetos, alargando su forma entre los huecos y saltando tangente en las aristas.

[...]

Un movimiento más y está como la proyección de un cuerpo, a inmensa distancia, sin que se vea el camino recorrido. Y luego temblando como un tul carbonizado puesto al extremo de un alambre fino, vuelve a golpearse en las paredes de la casa asediada, enfilando los ángulos, subiendo a las cornisas y elevándose sobre los muros para estampar su luto en el horizonte a través del vacío y volver fatigada del salto, a buscar pacientemente la entrada.

[...]

Un ruido leve la estremece; es un suspiro que se escapa de entre las cortinas del lecho donde duerme una mujer. Mi alma se difunde sobre aquel cuerpo adorado [...]. Allí vivirá siempre (Wilde, 1899: 77-78).

Precisamente uno de sus compañeros de Generación, García Mérou, que en sus *Recuerdos literarios* nos hablaba de la original imaginación de este autor, de su capacidad para darnos una imagen del mundo con espesor grotesco, como si de una visualización en espejos cóncavos y convexos del mismo se tratase, para las excentricidades bufas, para la fantasía macabra, pero también para el pesar y para las desoladoras y delicadas melodías de un misterio conmovedor, profundo, que en su opinión ni siquiera habría de ser superado por Poe (García Mérou, 1973: 289-296), también abordará esa realidad en la que lo racional e irracional compartirán poderes. Muestra de ello serían sus *Perfiles y miniaturas*, del año 1889 y, en concreto, una de las composiciones de este volumen, “Fantasía nocturna”.

En ella nos volveremos a encontrar con esa figura *mixta* del científico extravagante, el Dr. Hidrocéfalo —«con su cara huesosa y lívida, semejante al Dr. Milagro de uno de los cuentos más neuróticos de Hoffman» (García Mérou, 1889: 36)—, a quien aquella fiebre en pos del conocimiento parecía que «lo transportaba y lo embriagaba con los vapores de una locura generosa» (35-36). Su gabinete, «casi sumido

en la sombra» (39), poseía además la suficiente originalidad y extrañeza como para provocarnos una inquietud muy similar a la que nos suscitaba aquel perturbador laboratorio de Fausto, tan retratado en los grabados alemanes (40), en cuyo aislamiento se ponían en práctica saberes de dudosa ortodoxia o moralidad.

Paradójicamente, el fruto de los obsesivos experimentos llevados a cabo para poder hallar una solución a aquella devastadora enfermedad causada por el *bacillus coma* —empresa, que lo mantenía encerrado tanto en su laboratorio como en un estado de permanente insomnio que «fatigaba sus nervios siempre tendidos como cuerdas de violín» (37)—, sería la aparición de una criatura monstruosa, apocalíptica, un «engendro demoníaco» (42), que a su paso exterminaría al hombre y destruiría cualquier vestigio de civilización. Instintivamente, su aspecto y su potencial asolador, el terror provocado por esa materialización de fuerzas desconocidas, casi irracionales, serían equiparados por el Dr. Hidrocéfalo con los de la Quimera, Medusa, el Hipógrifo o la Hidra (42), engendros fabulosos de la mitología clásica, que ponían a prueba los límites de la condición humana. Esa forma colosal, indefinida y proteica, tampoco se alejaba demasiado de aquellas representaciones del Mal que hacían estragos en los mitos de Cthulhu, surgidos de las alucinadas dimensiones que la mente y la palabra de Howard Philips Lovecraft, traspasaría con demencial horror:

Una sombra fantástica, fugaz y caprichosa, se desprendía del frasco que tenía en la mano. [...] Después el protoplasma se condensaba, [...] vibraba con los efluvios de una vitalidad poderosa [...]: el *bacillus* cultivado tomaba un desenvolvimiento aterrador [...] como un Proteo imposible de dominar.

Era al principio un gigante de frente enhiesta y varonil. Después su epidermis se ensanchaba, sus brazos se multiplicaban y semejante a un pulpo deforme, los tentáculos de su cuerpo envolvían el mundo como los lazos blanquecinos de una tenia colosal. [...] Las más negras visiones del Infierno dantesco no dan una idea de aquella funesta desesperación. Y el monstruo se cebaba, con un encarnizamiento maldito, en la raza débil que pugnaba por esquivar su contacto (García Mérou, 1889: 41-46).

A pesar de que, según se nos da a conocer al final del relato, todo este espanto que desbordaba los órdenes de lo natural no resultaría ser sino la pesadilla de Hidrocéfalo, quizás habría que atribuirle a esta un carácter presuntamente premonitorio, o al menos *ejemplar*, advirtiendo del peligro que puede entrañar el traspasar determinados límites del conocimiento: el exceso cometido por la ciencia racional (nivel de lo real y consciente, experimentación con el bacilo, representación en el plano microscópico), tendrá su irracional correspondencia (nivel de lo irreal e inconsciente,

castigo de esa criatura de dimensiones formidables, representación en el plano macroscópico).

Una captación muy distinta de las fuerzas de lo invisible era la que determinaba otra de las composiciones incluidas en este *Perfiles y miniaturas*. Nos referimos a “Luz y flores”, en la cual la *luz* (la luz, el Sol, la aurora) simbolizaría ese misterio gozoso, tan perseguido por los modernistas, de la armonía universal. Bajo esta «aspiración suprema» (García Mérou, 1889: 109), *apolínea*, con la cual «la naturaleza entera palpita» (110), se nos involucrará en un mundo de Belleza, obediente a la Unidad, en la saciedad del Infinito, en la comunión con el Todo y en la profundidad brillante de su receptáculo integrador, sumamente generoso, de la materia y el espíritu, de la cualidad y la entidad, de lo físico y lo anímico. Allí fluye incesantemente esa sensorialidad ontológica de las analogías y las correspondencias:

¡Luz! [...] nuestro anhelo incesante, nuestra visión perseguida! [...]; nosotros la pedimos para la vida, para la gloria, para la virtud! [...]. La luz corona la frente de la blanca Venus que muestra sus contornos voluptuosos bañados con la espuma del mar.
[...]

Hay para el espíritu observador, una relación estrecha entre el mundo físico y los fenómenos del corazón.

Las flores contempladas al resplandor esplendoroso de la aurora, parecen sacudir su diadema de rocío que brilla como la corona de una reina, herida por los rayos del sol. Hay en esa hora una fuerza misteriosa que se infiltra en nuestra conciencia, y nos hace palpar con el ardor de la vida que se desborda a nuestro alrededor. El mundo entero palpita como herido por un espíritu invisible (García Mérou, 1889: 116).

La *sombra* (la sombra, el crepúsculo, la noche), por el contrario, será dominio del dolor, de un terror *pánico*, de esa irracionalidad oscura, afilada por lo sobrenatural y de hiriente magia:

Arrojados en el misterio, saliendo de la sombra, con el germen de todas las maldades y todos los vicios, espíritus extraviados [...] que no consiguen descorrer un solo pliegue de la verdad infinita [...]. La sombra despierta al mundo fantástico de las brujas y los gnomos [...].

¿Quién dirá que las flores no tiemblan cuando el crepúsculo arroja sobre el mundo sus velos tenebrosos y el cielo se pone una máscara de sombra? (116)

Así llegábamos, a través de esta serie de ejemplos que se podrían seguir multiplicando, a todo un sumatorio de extrañas, irregulares pero tal vez bellas *fuerzas* que nos desplazan de lo habitual, de la ortodoxia, de la posición de *centro* de la que la *normalidad* se adueña: a ese punto de encuentro, en definitiva, entre aquel conocimiento —distinto, alternativo, y en ocasiones *híbrido*, como tantas veces hemos referido— y la

experimentación de lo *poético*. La realidad resultante de esa intersección a la que nos conducirán estos canales heterogéneos, emborronados y oscuros de lo parapsicológico y paracientífico, del más allá de la consciencia, de lo racional, de lo visible e incluso del propio yo —intensificado en la captación de lo inaprehensible y en el procesamiento de su singular belleza—, no parece poder abrirse paso, con su *inconsistencia*, en el mundo incuestionable, sólido y sin poros del burgués; nuevamente, al escribir, infringen las reglas, *pecan* ahora con el conocimiento y se hallan *fuera*: siempre *malditos*, siempre al margen de ese mundo, en los márgenes del mismo.

CONCLUSIONES

Según exponíamos en la introducción, el planteamiento de la presente tesis parecía requerir un previo abordaje del término de lo *maldito* de cara a poder precisar su significado, su alcance, su vinculación al hecho literario y, dentro de este, a aquel que por sus propuestas nos iba a sugerir la existencia de un camino más o menos abierto al modernismo en Argentina. También anunciábamos, como primer resultado de este tanteo conceptual un tanto genérico, la constatación de tres grandes frentes desde los que parecía posible efectuarse aquella transgresión que daría lugar a otras tantas formas de manifestación de lo *maldito*.

Para ello, la antología de Paul Verlaine *Los poetas malditos*, entre los cuales figuraban algunos nombres representativos de un *malditismo ejemplar* como los de Charles Baudelaire, Auguste Villiers de L'Isle Adam o el del propio autor, pareció resultar un buen punto de partida con el fin de sondear qué rasgos consideraba él que podrían llevar a un escritor a ser merecedor de ese desafortunado calificativo, y convertir después ese conjunto de atributos observados en una especie de pauta válida que nos permitiese concluir si habríamos de llamar también así, o no, a nuestros argentinos. Un calificativo, además, que desde la publicación referida quedaría hasta cierto punto *institucionalizado* para hacer alusión a esos sujetos que por su condición, por la de sus creaciones, eran rechazados, permaneciendo por lo tanto al margen, o lo que equivaldría a decir, en los márgenes de su sociedad.

Esta obra de Verlaine, sumada a otras, de entre las que podríamos mencionar la *Historia maldita de la literatura* de Hans Mayer, no solo nos iban a proporcionar información sobre los motivos de ese fracaso del individuo *diferente* ante su comunidad, sino sobre su mayor o menor grado de intervención para llegar a tal resultado, así como sobre su voluntad de hacerlo.

Una vez efectuada la exploración preliminar de esa serie de ejemplos, de esos particulares que mostraban diversos cauces y modos bajo los que este fenómeno de desaprobación, de expulsión, de condena, se materializaba, acabaríamos induciendo un esquema básico, según el cual, para que dicho proceso aconteciese, parecía necesaria la

existencia de un sistema regulado por una fuerza mayoritaria, en el cual surgía una ruptura, una transgresión. Tras esta, se establecía entonces el antagonismo entre dos entidades desiguales, no necesariamente en número pero sí en poder, de las que aquella menos apoyada, aquella no *regularizada* por el sistema en vigencia, sufriría el desplazamiento y, en mayor o menor medida, la penalización con un destierro de las posiciones centrales.

Ocurría además, que esa pugna mantenida entre el que se consideraba transgresor y su comunidad podía responder a algo meramente circunstancial, esto es, a la discordancia entre dicha individualidad y unas condiciones socioculturales, ideológicas o económicas concretas, pero también podía derivar de un desafío de carácter más *absoluto*. Este, aunque con salvedades, era un tipo de vulneración que se nos presentaba prácticamente independiente de su contexto histórico, por hallarse su causa tanto en las peculiaridades del propio sujeto como en su naturaleza humana. Cuando la ruptura sucedía de esta manera, todo nos avisaba de un individuo que miraba, casi de frente y conscientemente, al *Mal*, que se *forzaba*, que *pecaba*, que se extralimitaba con la pretensión de Conocer, de tener acceso a un nivel de la realidad superior, prohibido y muchas veces *peligroso*, no solo con respecto a su grupo comunitario, sino incluso para sí mismo por ese probable precio personal que debía pagar al haber rebasado ciertas barreras.

Por otra parte, en el discernimiento de todas estas formas que nos conducían hacia el *malditismo*, no dejaba de ser determinante un factor alusivo la intencionalidad, esto es, a si en esa identidad infractora, fuese en el orden que fuese llevada a cabo dicha infracción, había una voluntad de hacerlo, un deseo de provocar, de escandalizar, de desafiar poderes de diversa índole o de causar, en suma, cualquier clase de fisuras con una marcada perseverancia en la subversión. Este componente nos invitaba a realizar algunas consideraciones sobre la conveniencia de que en determinadas situaciones se debiese quizás hablar más propiamente de maldecidos que de *malditos* en sí.

Asimismo habría que añadir que en la figura de aquel *maudit*, arte y vida se nos mostraban como dos circuitos inseparables, coincidentes, que hacían que el hombre y el artista corriesen la misma suerte; uno y otro se arrastraban entre sí, provocando, por lo general, la destrucción de ambos.

Fruto de estas reflexiones preliminares, fue, pues, la obtención de una serie de *marcas delatorias* asociadas a este fenómeno nacido de la transgresión, que

seguidamente deberíamos reconocer en un hecho literario ya a las puertas del marco espaciotemporal que propusimos. Llegado este punto, y sin perder de vista el modelo de mundo impuesto por el avance de una modernidad que daba paso al triunfo del progreso material, del avance tecnológico y científico, de la acción en detrimento del pensamiento, del éxito social y económico, de la razón, así como a la consolidación de uno de sus *valedores* —el burgués—, algunas incidencias resultantes del acto de la escritura se nos insinuaban sospechosas de ser merecedores de dichas aciagas *marcas*.

Haciendo una recapitulación muy somera de ellas, distinguíamos primeramente aquellas que nos remitían a la bohemia —bohemia que era materialización de esa forma de marginalidad debida a un rechazo prácticamente sistemático de las manifestaciones del espíritu por parte de la civilización burguesa— o a aquella diversidad de pequeñas agrupaciones minoritarias, que en espacios informales (clubes, casas particulares...) acogían a un conjunto de escritores fuera del ámbito (más *oficial*, más *ortodoxo*) de los círculos académicos.

En segundo lugar, surgía un tipo de saberes, un diseño de realidad, a los que no se iba a llegar por los canales habituales que en aquel momento se habían declarado como válidos. Esta clase de conocimiento *transgresor* entraba en fricción con el discurso científico, con el positivismo, con la *solidez* de la razón, con los mecanismos de la lógica, con la captación de lo evidente, y sus *marcas* las encontrábamos en una multiplicidad de universos posibles que daban cuenta de lo irracional, de lo subconsciente y onírico, de las imprecisiones del misterio, de lo esotérico, de los estados alterados de consciencia, de lo imprevisible e indemostrable, de un tiempo capaz de prescindir de la sucesión lineal, como sugerencias de una larga serie que ponía en entredicho la confortante consistencia de una realidad sin sobresaltos.

Por último esas formas de creación que prometían escarceos más o menos consumados con lo *maldito* tenían la *marca* de lo *raro*, de un estado de locura consanguíneo con el de la genialidad, del *mal metafísico*, del arañazo letal de la quimera, de un discurso *desobjetivado* y *desestructurador* de lo real a través de lirismos no poco extremos reconocibles en modelos impresionistas o expresionistas, y, por supuesto, la de una Belleza *ontológica* y estética a un tiempo, inconcebible en esta época de agiotistas, pragmáticos y filisteos.

Todo ello sin olvidar, además, que siendo una gran mayoría de estas características afines con los principios del modernismo, se empezaban, según pudimos

comprobar, a advertir en Argentina ya durante esos años previos a los de plenitud y fuerza del movimiento propiamente dicho.

Hay que decir, no obstante, que conforme se fue llevando a cabo la exploración de algunas de las obras pertenecientes a los autores elegidos, en pos de estos rasgos delatores de tal literatura hasta cierto punto *problemática*, la división correspondiente a las tres formas de manifestación de lo *maldito* que en todo momento intentamos mantener, en muchos puntos se contaminó, se emborronó, se desbordó. Nos referimos en especial a este tercer apartado —aunque tampoco deje de haber *fugas* temáticas entre los dos primeros— construido sobre el *malditismo* como forma de creación literaria que, de algún modo, acabó siendo reabsorbido por los anteriores a medida que estos se fueron tratando. Esto es algo que no ha de resultar extraño, si reparamos en que en esta época que nos ocupa y desde la perspectiva que exige el asunto central de la tesis, un sujeto será marginado por escribir, pero por hacerlo de una manera. Dicha condición atañe conjuntamente a su naturaleza, a su actitud, a su método de conocer la realidad y también a la de expresarla (concepción unitaria de *ética* y *estética*, por cierto, tan grata al modernismo). Por este motivo —y según hemos indicado en más de una ocasión a lo largo del proceso *práctico* de estas cuestiones— ciertos conceptos que se considerarían más específicos de ese tercer capítulo al que hacemos alusión, como pudieran serlo, entre muchos, la *desrealización* del mundo objetivo a través de determinados *lirismos*, la dolencia del Ideal, el *mal de fin de siglo*, las extravagancias de la personalidad, la evasión a universos de Belleza, aparecen ya indisolubles con los otros dos, e incorporados a su desarrollo. No tendría pues sentido volver a redundar en ellos dedicándoles nuevamente un apartado exclusivo.

Esbozado entonces aquel primer perfil idóneo del *maldito*, a la hora de compararlo con el que nos proporcionaba cada uno de los autores argentinos a través de ese seguimiento de parte de sus obras, intentando detectar en ellas tales marcas de lo polémico, los resultados que fuimos obteniendo no se presentaron sin embargo precisamente exentos de complejidad.

Al hacer una valoración general, sí se puede constatar en ellos una falta de adaptación al medio, pues el interés por el cultivo del intelecto y la dedicación a las manifestaciones del espíritu en ese momento histórico en el que primaban los poderes de lo material y de lo rentable como un signo de progreso, convertía su escritura en un producto inútil, marginal por necesidad, en un consumo de minorías, que no hacía sino

airear ese problema de aceptación y de difusión que a grandes rasgos presentaban sus creaciones, habido un público sin ningún interés en esta clase de valores intangibles. Pero esta coyuntura que daba visos de un posible *malditismo* parece mostrar más de un punto débil.

En primer lugar, como ya indicamos, un número considerable de estos escritores, sobre todo de aquellos vinculados a la Generación del 80, pertenecieron a círculos cercanos a la élite política y social argentina de ese momento o desempeñaron profesiones que les permitían un desahogo económico. Un privilegio *vital* que los desviaba de esa imagen asociada al artista bohemio, desgraciado, sumido en la pobreza, blanco de la enfermedad y de la decrepitud física, a causa, principalmente, de su fidelidad a una vocación que, dadas las características de esa época que veíamos, no iban a lograr convertir en un medio de vida. Esto nos alerta de esa especie de escisión que se insinúa, en la mayor parte de dichos integrantes, entre el hombre literario y el hombre civil: ambos no corren la misma suerte, uno se mueve prácticamente en los márgenes, mientras el otro tiene la opción de hacerlo desde una posición de centro. Una disyuntiva —o reconciliación, según se vea— esta, muy parecida a la que se producía en el escritor modernista entre la dedicación literaria y la periodística, en esa búsqueda de la subsistencia a través de las letras. Por lo tanto, aquella condición del *maldito* según la cual los proyectos vital y artístico seguían aciaga, *heroicamente*, el mismo curso, y según la cual ambos iban a caer en desgracia, parece bastante lejos de cumplirse en el caso de los autores que nos competen.

Esta escisión, esta hibridez, este cierto estado *anfíbio*, encontraba un relativo paralelismo en el plano del conocimiento, con esa doble vertiente, bastante frecuente entre los integrantes de la Generación del 80, que les otorgaba a un tiempo su formación científica y su vocación creadora, la del hombre positivista y la del soñador, fantasioso o *clarividente*. Veíamos como Holmberg, por ejemplo, apoyaba en ocasiones a través del discurso científico aquello que era producto de su imaginación.

En segundo lugar, a pesar del descontento que les produce esa civilización mercantilista del burgués, falta en ellos un propósito de ataque, provocador, rabiosamente subversivo, *revolucionario*, y falta quizá además una voluntad de querer permanecer en esos márgenes (procederes que nos pudieran hacer pensar, por ejemplo, en Rimbaud). Más bien ocurre lo contrario: hay oposición y hay crítica, sí, pues como tantas veces repetimos, aquel ambiente que les había tocado en suerte era hostil para las

expresiones del espíritu (vida y tiempo detestables —a la manera modernista, a la manera dariana— en que les correspondió nacer). Pero la actitud ante tal disconformidad no es de signo agresivo, sino reactivo, defensivo o, como mucho, reivindicativo. Fuese como fuese, no parecía llegar a responder nunca a un deseo de destrucción deliberada. Se trataba en todo caso de un despertar, de una llamada de atención a las conciencias para lograr cambiar aquel progreso que consideraban había tomado el camino equivocado. No se advierte, por tanto, en ellos una intención de desgajarse, de romper con el sistema, introduciéndose en él como *cuñas* de subversión, sino que lo que daban eran muestras más o menos explícitas de querer incorporarse a su funcionamiento con las mejoras propuestas, sustituyendo ese progreso material por otro de orden espiritual y caminar así hacia una civilización como aquella de Prometeo propugnada por Eduardo Wilde (valores enfrentados de lo ideal y lo grosero, que de nuevo lograban engancharnos al modernismo y a los nombres de Ariel y Calibán). En definitiva, podría decirse que no hay intención de *desorden*, sino de establecer un orden.

No obstante, en algunas ocasiones puntuales sí sería factible referirse a un despuntar de la provocación, a una invitación a la ruptura de toda norma, a un ejercicio de *escandalizar al burgués*, suavizados, *saneados* y a salvo del halo de lo *maldito*, sin embargo, por el espíritu lúdico desde el que se iba a llevar a cabo ese ataque encubierto, fruto de la frustración del valedor del arte que se siente rechazado por su sociedad; esto es, ejecutado en clave de humor y como práctica de un *deporte* de la excentricidad, de la *desestructurización*, del sinsentido (planteamientos, por otra parte, que tanto sonaban ya a vanguardia). No era lo habitual, pero recordemos aquellas reuniones o asociaciones *marginales* de los círculos de bohemia como lo fue, entre otras, la del disparatado Club del Esqueleto. Hubo también alguna cierta equivalencia de ese coqueteo digamos pasajero con lo absurdo, con lo deliberadamente *desordenado*, cuando analizábamos un probable *malдитismo* expresado como forma de conocimiento. Vendría a la memoria, por ejemplo, aquel proyecto plural de escritura entre trece autores “El paraguas misterioso”, que nos situaba ante una realidad fragmentada, dislocada, esquiva a la lógica y por supuesto a la mentalidad al uso de la época. A pesar, sin embargo, de ese guiño experimental, rupturista, de *demolición*, la presencia o el telón de fondo del humor, de un buscado desenfado aunque fuese aparente, del (hasta cierto punto) juego, seguiría distanciando de lo *maldito* este tipo de provocaciones y de desafío al orden.

A propósito del humor, no deja de ser un factor que se podría también interpretar como otro punto débil en el *malditismo* de alguno de estos escritores, por cuanto iba a ser utilizado como un recurso paliativo, como medio de distanciamiento y de preservación, al que acudiría el sujeto frente un daño que temía recibir, que intentaba sortear. Esta causa de dolor que pretendían esquivar con *comicidad*, no solo la hallarían en el ambiente adverso de aquella civilización de la materia, impermeable a la sensibilidad y sorda al sonido y voces del espíritu, sino en su propia naturaleza sentimental, sensitiva, impresionable, poética, muchas veces limítrofe con lo patológico, cuya *debilidad*, a diferencia del buen *maldito*, evitan cultivar y fomentar. Mencionemos, como un caso ilustrativo, aquellas escenas de duelo de Eduardo Wilde, *banalizadas* por el humor, aunque puntas de un profundo sufrimiento y asimismo de denuncia.

Tampoco cumplirían quizás con lo *maldito* en la función que le iban a otorgar al acto literario. Esta escritura, reiterativamente señalada a lo largo de la tesis como un producto del espíritu, indeseable y poco o nada apetecible para los gustos del burgués, no iba a ser empleada como un arma —arma arrojadiza—, como un instrumento para la transgresión, sino que, dadas las circunstancias de ese momento, el mismo hecho literario era, lo quisiera o no el autor, transgresor en sí, por la desviación de valores que este suponía con respecto a los que prevalecían en el mundo del burgués. Además, los espacios de Belleza, los universos de sensibilidad poética que sus creaciones les ofrecían, suponían una vía de escape ante el prosaísmo y la *fealdad* de lo real, a la que no podían renunciar, en la que encontraban un refugio y la oportunidad de expresar ese yo que en el día a día de aquella realidad ordinaria no tenía cabida (de nuevo asoma el modernismo). En definitiva, no sería descabellado afirmar que escribían —que transgredían— porque no podían evitarlo, aunque sin intención de hacer de ese acto un asunto subversivo. Por decirlo de otra manera, era su alcohol, su sustancia prohibida, y su recurso a la misma tenía entre sus fines primordiales el calmar su naturaleza, su necesidad de trascendencia, pero no el de *envilecerse* al estilo de un *maudit* ejemplar.

En lo que respecta a la constitución del sujeto creativo se deduce además otra divergencia del *malditismo* que podríamos sintetizarla en esa falta de *orgullo* luciferino, en esa exigencia de sentirse siempre diferente y siempre superior; en el desafío, en cierto modo, a los poderes de la divinidad y a los de su capacidad humana (algo para lo que a veces se valían de métodos muy poco *ortodoxos*, como el uso de drogas, alcohol, sustancias alucinógenas). Su delito apunta más bien, a un conocimiento que contraviene

el que estaba estipulado —basado en la razón, en lo demostrable, en los mecanismos de la lógica— simplemente porque lo que en la mayor parte de los casos ambicionan es alcanzar esa realidad que intuyen más allá de lo contingente y aparente. Unido a esto, lejos de querer permanecer en esa *diferencia*, en ese *aristocratismo* dados por una actividad espiritual *extraordinaria*, su propósito, según indicamos en más de una ocasión, parece ser el de que ese cultivo de lo superior, del intelecto, llegue y eduque al resto de los integrantes de su comunidad: comunidad que para prosperar, deberá cambiar el signo del progreso, del progreso material.

Estas cuestiones, sumadas a otra serie de aspectos que hemos ido indicando en el transcurso de la tesis, nos llevaron a considerar a este grupo de autores poseedores de una especie de *malditismo*, sí, aunque ese *malditismo* resulte solo *imperfecto*: no buscan los márgenes, pero su sociedad los margina por ser escritores, porque lo son del Ideal, de la Belleza y lo invisible, y porque esto indefectiblemente los convertirá en parias, en la figura superflua, en el producto inútil; todo, ante los ojos de un filisteo de percepción tosca y de mirar *cuantitativo*. Es el acto literario en sí, el que parece devenir *maldito* en esta época, y es también el desigual combate entre el *animal laborans* de la modernidad y ese *animal quimérico* que los modernistas no dejarán de acariciar. Queda, por lo tanto, solo el margen para el avance, para llegar —paso a paso, bellamente, *malditamente*— al modernismo, y siempre con el calzado y horma de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA⁴²

Bibliografía primaria

BAUDELAIRE, Charles: *El spleen de París*, traducción de Emilio Olcina Aya, Barcelona, 1981.

—: *Pequeños poemas en prosa*, edición de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986.

—: *Las flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 1988.

—: *Los paraísos artificiales*, traducción de Enrique López Castellón, Madrid, EDIMAT libros, 2003.

BECHER, Emilio: *Diálogo de las sombras y otras páginas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1938.

BUNGE, Carlos Octavio: “Capítulo VIII: El cometa ‘Euxinios’”, en Eduardo Holmberg *et al.*, “El paraguas misterioso (novela en colaboración)”, en Eduardo L. Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002: 195-197.

CAMBACERES, Eugenio: *Sin rumbo*, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1885. En línea: <http://www.archive.org/details/sinrumboestudio00cambgoog> [última consulta: 26/03/2015].

CANÉ, Miguel: *Ensayos*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1877.

—: *Juvenilia*, Viena, Carlos Gerold, 1884.

—: *En viaje*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

CARRERE, Emilio: *Dietario sentimental*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1921.

CASAL, Julián del: *Hojas al viento*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

⁴² Las direcciones de Internet que figuran en esta bibliografía son referencias de portales fiables, y se corresponden con escaneados de los documentos originales, o bien, en el caso de determinados números de revistas, con su versión electrónica, pues a partir de ciertas fechas se han empezado a editar únicamente así.

- CASTILLO, Héctor: “Elegía del Aue’s Keller”, en *Martín Fierro*, 1924, número 5-6: 33-34, Buenos Aires, Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). En línea: <http://www.ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/> [última consulta: 11/06/2019].
- CLAUDEL, Paul: *Cinco grandes odas*, traducción de Miguel Ángel Flores, México, Siglo XXI editores, 1997.
- : *Positions et propositions*, París, Gallimard, 1938.
- CORBIÈRE, Tristan: “Epitafio”, en Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, edición de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1991: 18-20.
- CHATEAUBRIAND, François-René de: *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1816.
- CHIÁPPORI, Atilio: *Recuerdos de la vida literaria y artística*, Buenos Aires, Emecé, 1944.
- DARÍO, Rubén: *Obras completas*, tomo I, *Crítica y ensayo*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950a.
- : *Obras completas*, tomo II, *Semblanzas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950b.
- : *Obras completas*, tomo III, *Viajes y crónicas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950c.
- : *Obras completas*, tomo V, *Poesía*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1953.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline: “Una carta de mujer”, en Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, edición de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1991: 83-84.
- GÁLVEZ, Manuel: *El enigma interior (poemas: 1904-1907)*, Buenos Aires, Librería de América, 1907.
- : *El mal metafísico*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Nosotros, 1916.
- : *Recuerdos de la vida literaria (1900-1910). Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1944.
- GARCÍA MÉROU, Martín: *Poesías (1880-1885)*, Buenos Aires, L. Jacobsen y Cía. editor, 1885.
- : *Perfiles y miniaturas*, Buenos Aires, Pablo E. Coni, 1889.
- : *Recuerdos literarios*, prólogo y notas de Julia Elena Sagasetta, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.
- GAUTIER, Théophile: *Albertus, ou L’âme et le péché: légende théologique*, París, Paulin, 1833. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079981/f3.image.r=albertus%20albertus> [última consulta: 18/05/2019].

GÉNESIS: en VV. AA., *Sagrada Biblia*, versión de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga, Madrid, Editorial Católica, 1985.

GHIRALDO, Alberto: *Música prohibida*, Buenos Aires, Ideas y Figuras, 1914.

—: prólogo, en Rubén Darío, *Obras Completas*, volumen I, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1917: V-XV.

—: *Humano ardor (Aventuras, luchas y amores de Salvador de la Fuente)*. *Novela argentina*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

GOETHE, Johann W.: *Obras completas*, recopilación, traducción, estudio preliminar, preámbulo y notas de Rafael Cansinos Assens, tomo I, Madrid, Aguilar, 1987.

GONZÁLEZ, Joaquín V.: “Un año de historia literaria argentina”, en Noé Jitrik, *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968: 262-274.

GORRITI, Juana Manuela: *Sueños y realidades*, tomo II, Buenos Aires, Impr. y estereotipia de *La Nación*, 1907.

GUIDO Y SPANO, Carlos: “Carta al autor”, en Martín García Mérou, *Poesías (1880-1885)*, Buenos Aires, L. Jacobsen y Cía. editor, 1885: V-VIII.

HERRERO, Antonio: “Canto a Rubén Darío”, *Ideas y Figuras*, Buenos Aires, número 77, Año IV, agosto 1912: 5-8. En línea: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/ideas-y-figuras/> [última consulta: 15/06/2019].

HOLMBERG, Eduardo L.: *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Buenos Aires, Imprenta de El Argentino, 1875. En línea: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Dos partidos en lucha - Eduardo L Holmberg.pdf&oldid=293279955](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Dos_partidos_en_lucha_-_Eduardo_L_Holmberg.pdf&oldid=293279955) [última consulta: 20/04/2018].

—: *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Librería Hachette, estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya, 1957.

—: “Un periódico liberal”, en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993: 185-194.

—: *Filigranas de cera y otros textos*, edición crítica y estudio preliminar de Enriqueta Morillas Ventura, compilación y estudio preliminar de Rodrigo Guzmán Conejeros, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2000.

—: *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915)*. *Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

—: “Capítulo I: El diputado Nerprún” en Eduardo Holmberg *et al.*, “El paraguas misterioso (novela en colaboración)”, en Eduardo L. Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002: 175-178.

—: *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, estudio preliminar y notas de Pablo Crash Solomonoff, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Ediciones Colihue, 2006.

INGENIEROS, José: “Capítulo II: Lo que se vio bajo la linterna de Vergüenza”, en Eduardo Holmberg *et al.*, “El paraguas misterioso (novela en colaboración)”, en Eduardo L. Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002: 178-181.

LUGONES, Leopoldo: “Rubén Darío”, en *Cuadernos Quincenales de Letras y Ciencias*, tomo I, número 9, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1919: 259-276.

—: *Las horas doradas*, Buenos Aires, Babel, 1922.

LUGONES, Benigno B. “Mi amigo Hermann, por Carlos Monsalve”, en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993: 195-196.

MALLARMÉ, Stéphane: “El mal sino”, en Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, edición de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1991: 64-67.

MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda, *Creaciones*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1883. En línea: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Creaciones - Eduarda Mansilla de Garcia.pdf](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Creaciones_-_Eduarda_Mansilla_de_Garcia.pdf) [última consulta: 21/04/2018].

MARTEL, Julián: *La Bolsa*, Buenos Aires, Imprenta Artística Buenos Aires, 1898.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

MÉNDEZ, Gervasio: *Poesías*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1898. En línea: <http://archive.org/details/poesasdegervasio00mnde> [última consulta: 08/06/2015].

MILTON, John: *El Paraíso perdido*, edición de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1986.

MONSALVE, Carlos: *Páginas literarias*, Buenos Aires, Ostwald y Martínez, 1881. En línea: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Paginas literarias - Carlos Monsalve.pdf](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Paginas_literarias_-_Carlos_Monsalve.pdf) [última consulta: 20/04/2018].

NERVO, Amado, *Obras completas*, edición al cuidado de Alfonso Reyes e ilustraciones de Marco, volumen XXV, *Crónicas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921.

—: “El modernismo”, en Amado Nervo, *Obras completas*, edición al cuidado de Alfonso Reyes e ilustraciones de Marco, volumen XXV, *Crónicas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921: 96-100.

OLIVERA, Carlos: *En la brecha (1880-1886)*, Buenos Aires, F. Lajouane, 1887.

PAYRÓ, Roberto J.: “Capítulo X: Lo ilógico en la lógica”, en Eduardo Holmberg *et al.*, “El paraguas misterioso (novela en colaboración)”, en Eduardo L. Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002: 199-203.

PIQUET, Julio: “A los amigos de Julián Martel”, en Julián Martel, *La Bolsa*, Buenos Aires, Imprenta Artística Buenos Aires, 1898: V-X.

POE, Edgar Allan: *Ensayos y Críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1987.

RIMBAUD, Arthur: *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*, edición de Ramón Buenaventura, Madrid, Hiperión, 1985.

—: *Una temporada en el infierno*, edición de Ramón Buenaventura, Madrid, Hiperión, 1989.

—: *Un corazón bajo la sotana*, traducción de Mario Vargas Llosa, Sevilla, Renacimiento, 1999.

RODÓ, José Enrique: “Joyeles”, *Cuadernos Quincenales de Letras y Ciencias, Ediciones Selectas América*, Buenos Aires, 1920, tomo II, número 17: 137-160.

SADE, Marqués de: *Justina o los infortunios de la virtud*, edición de Isabel Brouard, Madrid, Cátedra, 1999.

SAWA, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*, edición, estudio y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alhambra, 1977.

VERLAINE, Paul: *Los poetas malditos*, edición de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1991.

WALEIS, Raúl, *El Doctor Whüntz*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1880. En línea: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Doctor_Whuntz_-_Raul_Waleis.pdf [última consulta: 21/05/2018].

WILDE, Eduardo: *Tiempo perdido*, segunda parte: trabajos literarios, Buenos Aires, Sociedad Anónima de Tip., Lit. y Fund. de Tipos a Vapor, 1878.

—: *Prometeo & Cía.*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1899.

Bibliografía secundaria

AÍNSA, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime: *Emilio Carrere, ¿un bohemio?*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

ARAMBEL GUÍÑAZÚ, María Cristina y MARTIN, Claire Emilie, *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, volumen I, Madrid, Vervuert, 2001.

ARELLANO, Jorge Eduardo: “*Los raros*: contexto histórico y coherencia interna”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 35-55.

ARENDT, Hannah: *La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales e introducción de Manuel Cruz, Buenos Aires, Paidós, 2009.

ARIAS CAREAGA, Raquel: Introducción, en Rubén Darío, *Cuentos*, edición de Raquel arias Careaga, Madrid, Ediciones Akal, 2002: 7-39.

ARRIETA, Rafael Alberto: *Historia de la literatura argentina*, tomo III, Buenos Aires, Peuser, 1959.

—: “El modernismo (1893-1900)”, en Rafael Alberto Arrieta (ed.), *Historia de la literatura argentina*, tomo III, Buenos Aires, Peuser, 1959: 439-482.

AZCUY, Eduardo: *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

AZNAR SOLER, Manuel: “Modernismo y bohemia”, en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (editores), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1993: 51-88.

BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.

—: *El aire y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BAGÚ, Sergio: *Vida de José Ingenieros*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

BALSEIRO, José Agustín: *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Editorial Gredos, 1967.

- BARRERA, Trinidad: “La fantasía de Juana Manuela Gorriti”, en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: 213-221.
- (ed.): *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, La Rábida, Universidad Internacional de Andalucía, 1998.
- BATAILLE, Georges: *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles: *Edgar Allan Poe*, traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1989.
- BECERRA, Eduardo: *Rubén Darío*, Madrid, Eneida (Semblanzas), 2000.
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.
- BENN, Gottfried: *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-textos, traducción y prólogo de Enrique Ocaña, 1999.
- BIAGINI, Hugo E.: *Utopías juveniles. De la bohemia al Che*, Buenos Aires, Leviatán, 2000.
- BIBBÓ, Federico: “El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 2012, volumen 16, número 2: 191-194, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes. En línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200009&Ing=es&tlng=es [última consulta: 14/03/2019].
- BINNS, Niall: “Entre la historia literaria y la poesía: vigencia y anacronismo de Rubén Darío”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 217-239.
- BOURNE, Louis: *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*, Málaga, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 1999.
- BRAVO ROZAS, Cristina: “El cuento de terror en España e Hispanoamérica. Un mundo por descubrir”, en Joaquín Marco (ed.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Barcelona, 15-17 de junio de 1992)*, tomo III, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994: 119-132.
- : “Los juegos terroríficos de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2002, volumen 31: 171-192.
- BRENOT, Philippe: *El genio y la locura*, Barcelona, Ediciones B, 1998.

BROUARD, Isabel: introducción, en Marqués de Sade, *Justina o los infortunios de la virtud*, edición de Isabel Brouard, Madrid, Cátedra, 1999: 7-52.

BUENAVENTURA, Ramón: “Sobre la composición del libro”, en Arthur Rimbaud, *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*, edición de Ramón Buenaventura, Madrid, Hiperión, 1985: 11-13.

BURGOS, Fernando: *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

CALDERÓN DE CUERVO, Elena: *El enigma del cisne: identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío*, Editorial Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1994.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, traducción de María Teresa Beguiristán, Madrid, Tecnos, 1991.

CALLOIS, Roger: *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Editorial Edhasa y Editorial Sudamericana, 1970.

CARILLA, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.

CASTAGNINO, Raúl H.: “Presentación”, en *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968: 7-11.

CASTELLANOS, George N.: *Modernismo y modernidad en José María Rivas Groot*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998.

CASTOLDI, Alberto: *El texto drogado. Dos siglos de drogas y literatura*, traducción de Francisco Martín, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

CRASH SOLOMONOFF, Pablo: “Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte”, en Eduardo L. Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Ediciones Colihue, 2006: 11-25.

DELGADO, Verónica: *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913*, tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006. En línea: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233pdf> [última consulta: 17/09/2015].

- ELIOT, T. S.: *Función de la poesía y función de la crítica*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.
- FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel, y PAYERAS GRAU, María (coordinadores): *Fin(es) de siglo y modernismo*, tomo I, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001.
- : *Fin(es) de siglo y modernismo*, tomo II, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio: “Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898)”, en Eva Valcárcel (ed.), *Hispanoamérica en sus textos. Actas del Ciclo de conferencias (A Coruña, 1992)*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 1993: 31-43.
- : “La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg”, en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: 277-286.
- : “Los raros frente al decadentismo”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 57-68.
- GALTIER, Lysandro Z. D.: *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: “Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro”, *Castilla: Estudios de literatura*, 1990, número 15: 105-119.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.): *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.
- GENER, Pompeyo: *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Barcelona, Juan Llordachs, 1900.
- GHIANO, Juan Carlos: *Constantes de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1953.

- GIUSTI, Roberto F., “La prosa de 1852 a 1900”, en Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, tomo III, Buenos Aires, Peuser, 1959: 359-438.
- GULLÓN, Ricardo: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HAHN, Óscar: *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998.
- ISSOREL, Jacques (ed.): *El cisne y la paloma. Once estudios sobre Rubén Darío reunidos por Jacques Issorel*, Perpignan, CRILAU, Presses Universitaires de Perpignan, 1995.
- JENSEN, Theodore W.: “El jardín encantado y los vislumbres del oro: La disimulada fantasía apolínea en los primeros cuentos de Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1992, número 21: 507-521.
- JIMÉNEZ, José Olivio: “Martí, Darío y la intuición modernista de la armonía universal”, en José Olivio Jiménez, *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pre-textos, 1993: 279-301.
- JITRIK, Noé: *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.
- : *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.
- KAMIA, Delia: “La Syringa”, en *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968: 203-226.
- KIRPATRICK, Susan: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Universitat de València, Cátedra, 1991.
- KÖNIG, Irmtrud: *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1984.
- LAFLEUR, Héctor René, PROVENZANO, Sergio Demetrio, y ALONSO, Fernando Pedro: *Las revistas literarias argentinas (1893-1897)*, Buenos Aires, El 8vo. Loco, 2006.
- LANZA, Silvia Karina: “El mal del pájaro azul”, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (coordinadores), *Fin(es) de siglo y modernismo*, tomo I, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001: 143-147.
- LEWKOWICZ, Lidia F.: “Sociedad ‘Círculo Científico y Literario’”, en *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968: 47-59.

- LITVAK, Lily: "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", *Anthropos*, 1994, números 154-155 (*Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*): 83-88
- LOGIN JADRE, Cathy: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique: *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999.
- : introducción, en Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, traducción de Enrique López Castellón, Madrid, EDIMAT libros, 2003: 5-50.
- LOPRETE, Carlos Alberto: *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1955.
- LUNA SELLÉS, Carmen: *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- LURKER, Manfred: *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994.
- MAINER, José Carlos: "El modernismo como actitud", en José-Carlos Mainer, *Historia y crítica de la literatura española: modernismo y 98, primer suplemento*, volumen 6/1, coordinador Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1994: 61-76.
- MALOSETTI COSTA, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MARCUS, Greil: *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- MARINELLO, Juan: *Sobre el modernismo. Polémica y definición*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1959.
- MARINI-PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- MARTÍN PEÓN, María de los Ángeles: "Felisberto Hernández: un peregrino en la penumbra", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 2006, número 31: 309-336.
- MARTÍNEZ, David: *El modernismo en América y España (introducción, selección, notas y vocabulario)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989.

- MARÚN, Gioconda, *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- : “Edición príncipe de la novela *Olimpio Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo L. Holmberg: textualización de la modernidad argentina”, *Revista Iberoamericana*, 1996, volumen LXII, número 174: 85-102. En línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6321/6497> [última consulta: 09/08/2015].
- : introducción, en Eduardo L. Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002: 13-46.
- MATAMORO, Blas: *Lecturas americanas*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- MATTALÍA, Sonia: *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1996.
- MAYER, Hans: *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1999.
- MILLARES, Selena: “El Modernismo visionario”, en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, La Rábida, Universidad Internacional de Andalucía, 1998: 19-26.
- : “Las Américas de Calibán”, en María José Álvarez Maurín, José C. González Boixo y Javier Ordiz Vázquez (eds.), *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*, volumen II, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000: 419-428.
- MOLINA, César Antonio: *En honor a Hermes*, Madrid, Huerga y Fierro, 2005.
- MONTERO, Rosa: “Marga Roësset y otras locuras”, *El País Semanal*, junio, 2000, número 1.239: 52-53.
- MORA, Gabriela: *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- MORALES, Carlos Javier: *Julián Martel y la novela naturalista argentina*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2011. En línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_libro?codigo=128669&orden=0 [última consulta: 26/07/2015]

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

—: “El relato fantástico y el fin de siglo”, en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: 31-40.

—: “Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1999: 269-277.

—: “Relato fantástico y el fin de siglo”, en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, edición crítica y estudio preliminar de Enriqueta Morillas Ventura, compilación y estudio preliminar de Rodrigo Guzmán Conejeros, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2000: 9-36.

MORNET, Daniel: *Le Romantisme en France au XVIII(e) siècle*, París, Hachette, 1912.

MORRIS, David: *La cultura del dolor*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1993.

MUSCHG, Walter: *Historia trágica de la literatura*, traducción de Joaquín Gutiérrez Heras, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío: “Al paso de Rubén Darío: símbolo iniciático y acceso a la vanguardia”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 189-215.

—: Introducción, en Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Penguin Random House, 2016: 9-38.

PAGÉS LARRAYA, Antonio: Estudio preliminar, en Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957: 7-98.

PASQUARÉ, Andrea: “Emilio Becher ante la condición humana”, en Pablo Guadarrama González (coordinador), *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, versión digital iniciada en junio de 2004. En línea: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/becher.htm> [última consulta: 03/05/2018].

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

PELTZER, Federico: “‘Yo persigo una forma...’. Homenaje a Rubén Darío en el centenario de *Prosas profanas*”, *Boletín de la Academia Argentina de las Letras (BAAL)*, Buenos Aires, 1997, tomo LXI (julio-diciembre de 1996), números 241-242: 337-354.

- PÉRUS, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- PRAZ, Mario: *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- : *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- PRIETO, Martín: *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- QUEREILHAC, Soledad: “Reflexiones sobre una sensibilidad de época. La imaginación científica en la literatura y el periodismo (1896-1910)”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2015, volumen 4, número 8: 32-59. En línea: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/121> [última consulta: 16/06/2019].
- RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- : prólogo, en Rubén Darío, *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985: IX-LII.
- RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco / Libros, 2001.
- ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- ROVIRA, José Carlos: prólogo, en Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, edición, prólogo y comentarios de José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2004: 7-40.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: “‘En su loco afanar la mente mía’: de *Epístolas* y *poemas* a *Prosas profanas*”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 21-33.
- SAFRANSKY, Rüdiger: *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- SÁINZ DE MEDRANO ARCE, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989.

- : “Indeterminación y desviación en *Prosas profanas*”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 129-144.
- SALINAS, Pedro: *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1978.
- SALVADOR JOFRE, Álvaro: “*Prosas profanas*: el misterio de las rosas artificiales”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas Profanas’*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998: 115-127.
- SCHURÉ, Édouard: *Los grandes iniciados*, Buenos Aires, El Ateneo, 1960.
- SEBRELI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Barberà del Vallès, Editorial Sudamericana, 2002.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Laberinto, 2006.
- SUÁREZ WILSON, Reyna: “El Ateneo”, en *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968: 125-178.
- SUCRE, Guillermo: *La máscara y la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Premia Editora (La Red de Jonás), 1980.
- VARGAS LLOSA, Mario: “El corruptor”, en Arthur Rimbaud, *Un corazón bajo la sotana*, traducción de Mario Vargas Llosa, Sevilla, Renacimiento, 1999: 7-13.
- VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- VERDEVOYE, Paul: “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta finales del siglo XX”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991: 115-127.
- VILLARINO, María de: “El ‘Círculo Literario’ de 1864”, en *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968: 13-18.
- VIÑAS PIQUER, David: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- VIÑAS, David: *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, volumen I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

—: *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, volumen II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

ZAVALA, Iris M.: “Bohemia y fin de siglo”, en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, edición, estudio y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alhambra, 1977: 3-11.

—: *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 2001.

ZWEIG, Stefan: *La lucha contra el demonio*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

ANEXO

Diagrama I

